

ERIKA CAZZONATTO ZERWES

A FOTOGRAFIA ELOQÜENTE

ARTE E POLÍTICA EM
ALEKSANDR RODCHENKO,
1924-1930

OUTUBRO DE 2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Z55f **Zerwes, Erika Cazzonato.**
A fotografia eloqüente: arte e política nas fotografias de
Aleksandr Rodchenko, 1924-1930 / Erika Cazzonato Zerwes . - -
Campinas, SP : [s. n.], 2008.

Orientador: Iara Lis Franco Schiavinatto.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Rodchenko, Aleksandr Mikhailovich, 1851-1956.
2.Fotografia – União Soviética. 3. Vanguarda (Estética) – Rússia
(Federação). I. Schiavinatto, Iara Lis Franco. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III.Título.

(cn\ifch)

Título em inglês: The eloquent photography: art and politics in Aleksandr
Rodchenko, 1924-1930

Palavras chaves em inglês (keywords) : Photography – Soviet Union
Avant-garde (Aesthetics) – Russian
(Federation)

Área de Concentração: Política, Memória e Cidade

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora: Iara Lis Franco Schiavinatto, Helouise Costa, Silvana
Rubino

Data da defesa: 24-10-2008

Programa de Pós-Graduação: História

ERIKA CAZZONATTO ZERWES

**A FOTOGRAFIA ELOQUENTE
ARTE E POLÍTICA EM ALEKSANDR RODCHENKO,
1924-1930**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da
Prof^a. Dr^a. Iara Lis Franco Schiavinatto.

Este exemplar corresponde à
redação final da Dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em

BANCA

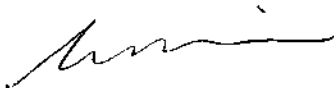
Prof^a. Dr^a. Iara Lis Franco Schiavinatto (orientadora)



Prof^a. Dr^a. Helouise Costa



Prof^a. Dr^a. Silvana Barbosa Rubino



Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Morethy Couto (1º suplente)

Prof^a. Dr^a. Cristina Meneguello (2º suplente)

OUTUBRO 2008

RESUMO

Buscou-se com este estudo analisar as fotografias produzidas pelo construtivista russo Aleksandr Rodchenko, entre 1924 e 1930, a partir de suas tramas internas, e a relação entre as imagens e o engajamento político do artista. Em sua concepção, a arte possuía um papel efetivo na construção da sociedade. Isto se daria com o emprego de uma estética fotográfica revolucionária, que, demandando uma postura ativa de seu observador, engendraria um novo homem. Este ficou conhecido como *Novo Homem Soviético*, noção utópica partilhada pela vanguarda russa. A partir de sua ligação com o formalismo e o futurismo russos, bem como com o grupo LEF, fundado em 1923 pelo poeta Maiakovski, Rodchenko foi pioneiro na construção de uma nova visualidade, que julgava mais coerente com o mundo moderno. Nestes seis anos, ele empenhou-se na reinvenção do fazer e da linguagem fotográficos, explorando sua singularidade técnica.

ABSTRACT

This study intends to analyze the photographs made by the Russian constructivist Aleksandr Rodchenko from 1924 to 1930, in its inner conformities and the relation between his images and his political engagement. To him, art had an important role in the construction of society. It would be done with a revolutionary photographic aesthetics which demanded from the observer an active posture that would create a new man. This new man became known as the *New Soviet Man*, a utopist notion that was shared by the Russian avant-garde. From his knowledge of formalist and futurist theories and the LEF group, founded by the poet Mayakovsky in 1923, Rodchenko pioneered in the construction of a new visuality which according to him was more coherent to the modern world. In these six years, he committed himself to the reinvention of photographic making and language, exploring its technical singularity.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES e a FAPESP pelo auxílio financeiro.

Agradeço aos meus pais e avós por todo o apoio que o trabalho acadêmico demandou e demanda, apoio que não foi pouco.

Agradeço a professora Iara Lis Schiavinatto pela generosidade na acolhida, e no rigoroso, amoroso e fundamental cuidado comigo durante toda a trajetória deste estudo.

Agradeço a professora Helouise Costa pela amizade, carinho e inspiração; as professoras Silvana Rubino e Maria de Fátima Couto pela ajuda inestimável, com as francas e valorosas contribuições; aos professores do departamento de História, da área de Política, Memória e Cidade.

Agradeço a Vanessa Lenzini, amiga-irmã quase siamesa; a Ana Rita Uhle, porto seguro e linda companhia; aos queridos Adriano Sgrignero e Eduardo Costa, gentis e amigos como poucos; a Janete pela hospitalidade; às amigas Ana, Roberta e Janaína; a professora Anna Regina; a Aída, Tati e a Rosana, a melhor chefe do mundo. Agradeço ao Caion Natal, co-autor cúmplice das minhas idéias e da minha vida. A ele dedico este trabalho.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 11

1.....	11
2.....	15
3.....	17

CAPÍTULO 1. A FOICE E O MARTELO, A RÉGUA E O COMPASSO 21

1.....	21
2.....	28
3.....	50
4.....	65

CAPÍTULO 2. RODCHENKO, UM HOMEM COM UMA CÂMERA: AS FOTOGRAFIAS DE MAIAKOVSKI 75

1.....	75
2.....	83
3.....	100
4.....	118

CAPÍTULO 3. O QUE OS OLHOS NÃO VÊEM 125

1.....	125
2.....	132
3.....	145
4.....	155

CAPÍTULO 4. Os CAMINHOS DA FOTOGRAFIA MODERNA 167

1.....	167
2.....	174
3.....	193
4.....	208

CONCLUSÃO 217

FONTES DAS IMAGENS:	221
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA 223

SÉRIE DOCUMENTAL	223
BIBLIOGRAFIA GERAL	224
SITES	229

**E ELE,
O HOMEM LIVRE
POR QUEM EU CLAMO –
ELE VIRÁ,
ACREDITE EM MIM,
ACREDITE.**

MAIAKOVSKI

INTRODUÇÃO

1.

Os trabalhos artísticos de Rodchenko, bem como de boa parte da vanguarda soviética em geral, chegaram ao ocidente por meio de Alfred Barr Jr., o fundador do Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA¹. De dezembro de 1927 até fevereiro de 1928 Barr esteve na Rússia visitando artistas da vanguarda e suas obras e, em 3 de janeiro de 1928, ele esteve na casa de Rodchenko, tomando conhecimento de suas pinturas, pôsteres, construções tridimensionais, design de livros e fotografias². Em 1936, ele organizou no museu novaiorquino a exposição *Cubism and Abstract Art*, onde constavam algumas pinturas de Rodchenko. Leah Dickerman³ chamou a atenção para o tratamento até certa forma despolitizado com que as obras da vanguarda russa foram tratadas na exposição. Efetivamente, Barr optou por colocá-las como um desdobramento do cubismo⁴. Mesmo nos momentos em que reconhecia o caráter político do pensamento destes artistas, ele o distanciava das obras de arte em si. Sobre o grupo LEF, do qual Rodchenko foi um importante membro, ele afirmou:

El LEF es algo más que un síntoma, algo más que la expresión de una cultura nueva o del hombre postrevolucionario; es un valeroso intento por proporcionar al arte una

¹ Sobre a relação entre o MoMA e a vanguarda russa, ver CRIMP, Douglas. *The Art of exhibition. October n° 30*, 1984, pp. 49-81.

² Entrada de 3 de janeiro de 1928: “An hour after we left him we went with O’C [May O’Callahan, irlandesa que acompanhou Barr, apresentando-o a alguns artistas e seus conhecidos] and Tretyakova [esposa de S. Tretyakov, co-fundador da revista *Lef*, do grupo de mesmo nome] to see Rodchenko and his talented wife. Neither spoke anything but Russian but both are brilliant, versatile artists. R. showed us an appalling variety of things – suprematist paintings (preceded by the earliest geometrical things I’ve seen, 1915, done with compass) – woodcuts, posters, book designs, photographs, kino set, etc., etc. He has done no painting since 1922, devoting himself to the photographic arts of which he is a master. ... I arranged to get photographs of Rodchenko’s work for an article”. BARR Jr., Alfred *Russian Diary*. October, vol. 7, (winter 1978) p. 21.

³ DICKERMAN, Leah *Aleksandr Rodchenko’s Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness*. Tese de doutoramento em filosofia defendida na Universidade de Columbia, 1997, p. 12.

⁴ No catálogo desta exposição ele escreveu: “Tanto el presente ensayo como la exposición que lo acompaña podrían muy bien considerarse dedicados a aquellos pintores de cuadros y de círculos (así como aquellos arquitectos sometidos a su influencia) que han sufrido a manos de los ‘filisteos’ del poder político. Aun a riesgo de caer en un simplismo exagerado, podríamos dividir históricamente el impulso hacia el arte abstracto de los últimos cincuenta años en dos corrientes principales, ambas surgidas del impresionismo. La primera y más importante tiene su fuente en las teorías y arte de Cèzanne y Seurat, atraviesa el torrente cada vez más caudaloso del cubismo u desemboca en el delta que forman los diversos movimientos geométricos del constructivismo, desarrollados en Russia y Holanda durante la guerra, y gradualmente extendidos desde entonces por el mundo. ... Son Apolo, Pitágoras y Descartes quienes animan la tradición cezániana, cubista e geométrica...” BARR Jr., Alfred, *Cubismo y arte abstracto: Introducción*. in *La Definición del Arte Moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, pp. 99-100.

función social importante en un mundo en el que, desde determinado punto de vista, se ha visto prostituído durante cinco siglos. El LEF se halla formado por unos idealistas del materialismo que poseen una cierta ventaja sobre los cultos alejandrinos de occidente: brujos surrealistas, esotéricos prestidigitadores del mundo y nostálgicos practicantes de nigromancia sobre los huesos de Monctezuma, Louis Philippe o Santo Tomás de Aquino. La fuerza del LEF radica en su ilusión de que los hombres pueden vivir sólo de pan⁵.

No ocidente, tal contato com a arte de Rodchenko, feito via o MoMA de Barr, deu origem a duas características que ainda hoje podem ser encontradas em alguns dos estudos acadêmicos e publicações sobre o artista: a leitura e análise da obra artística destacada de seu âmbito sócio-político mais abrangente, e a ligação dos autores que o estudam a esta instituição⁶.

A visão mais despolitizada referente às fotografias de Rodchenko teria origem, segundo Margarita Tupitsyn, ainda na União Soviética. A autora elaborou tal posição partindo da contribuição de um importante historiador da arte, Sergei Morozov, que em 1958 publicou a primeira pesquisa sobre a história da fotografia russa na era pós-stalinista, *Sovetskaia khudozhestvennaia fotografiia* [Arte fotográfica soviética]. Nesta obra, que também se tornou fonte para os primeiros pesquisadores ocidentais da fotografia russa, Morozov teria optado por estabelecer uma leitura das imagens fotográficas a partir de parâmetros da pintura e da arte tradicional, deixando de lado seu conteúdo político, como estratégia para que não houvessem censura ou represálias políticas sobre seu estudo, uma vez que a vanguarda da década de 1920, a partir da subida de Stálin ao poder, foi renegada e perseguida⁷. Deste modo, Morozov, ao mesmo

⁵ BARR Jr, Alfred, *El LEF y el arte soviético*. in *op. cit.*, p. 160.

⁶ Além da maior proximidade com a vanguarda russa, este museu possui também uma longa tradição de ligação com a fotografia, tendo sido um dos pioneiros na criação de um departamento específico para o meio fotográfico, com grandes nomes como B. Newhall e E. Steichen à sua frente (ver PHILLIPS, Cristopher. *The Judgment Seat of Photography*, in BOLTON Richard (org). *The Contest of Meaning*, Cambridge: MIT Press, 1992, pp. 17-39). O MoMA concede atenção generosa às fotografias de Rodchenko, mantendo não menos do que cinquenta e dois exemplares em sua coleção (segundo dados enviados pelo museu por email, em resposta a solicitação). Esta instituição, além de ter editado um livro com os escritos completos do artista (LAVRENTIEV, A. (org). *Aleksandr Rodchenko, Experiments for the Future*. New York: Museum of Modern Art, 2005) e um catálogo com 318 imagens e cinco ensaios de alguns dos maiores pesquisadores de sua obra (DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah. *Alexander Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1999), também mantém uma exposição virtual permanente do artista em <http://www.moma.org/exhibitions/1998/rodchenko/>, iniciada após a grande retrospectiva apresentada em 1998, *Aleksandr Rodchenko*, uma das maiores exposições voltadas à fotografia deste artista já montadas no ocidente.

⁷ Ver TUPITSYN, Margarita. *The Histories of the Soviet Photograph at Home and Abroad*. History of Photography vol. 24, nº4, winter 2000.

tempo que teria retirado do esquecimento os fotógrafos e a fotografia soviética, também teria iniciado uma tradição de interpretação apolítica destas imagens.

Apesar da notoriedade que o trabalho artístico de Rodchenko, e as fotografias em especial, ganharam com exposições e publicações do MoMA, a maior parte dos estudos consultados foca-se na produção do artista anterior a 1922 ou então apenas dedica-se às fotomontagens, e não às fotografias. Encontrar publicações que considerassem algum tipo de manifestação política dentro das fotografias de Rodchenko foi, portanto, uma das dificuldades deste estudo.

É, no entanto, uma publicação do museu norte americano que traz a maior quantidade de documentos do artista – escritos, cartas, projetos, manifestos, o diário, artigos — traduzidos para o inglês: o livro organizado por Aleksandr N. Lavrentiev, *Aleksandr Rodchenko Experiments for the Future*. Este livro, juntamente com *Photography in the Modern Era*, de Christopher Phillips e *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, de John E. Bowlt, trazem os documentos dos quais este estudo parte⁸. O primeiro livro é mais recente, mas os de Bowlt e Phillips têm pautado o estudo sobre a vanguarda russa e sobre Rodchenko desde fins da década de 1980, por trazerem traduções acessíveis de documentos russos fundamentais.

A primeira publicação teórica sobre a vanguarda russa é de Camilla Gray, que na década de 1960 escreveu *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922* enquanto manteve contato com Barr⁹. Gray também adotou o tom despolitizado deste, e encerrou sua obra pioneira com a produção da vanguarda em 1922, dois anos antes de Rodchenko ter começado a fotografar (1924). Quase duas décadas depois de Gray, a também norte americana Christina Lodder tomou para si a tarefa de acompanhar os passos da vanguarda russa da primeira metade do século XX, e é dela a obra de mais fôlego sobre o assunto, *Russian Constructivism*, de 1987¹⁰. Lodder analisou os artistas e a produção da vanguarda dentro dos desenvolvimentos políticos e das instituições estatais responsáveis por eles, dando assim uma compreensão mais abrangente deste movimento. Ela se ateve, no entanto, ao período anterior à formação do grupo *Lef*, de 1923, e

⁸ LAVRENTIEV, Aleksandr (org). *Aleksandr Rodchenko, Experiments for the Future*. New York: Museum of Modern Art, 2005; BOWLT, J. E. (org). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. London: Thames & Hudson, 1988; PHILLIPS, Christopher (org). *Photography in the Modern Era*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

⁹ GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in Art Art - 1863-1922*. London: Thames and Hudson, 2000.

¹⁰ LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1987.

assim também não chegou a abordar com mais demora a fase em que Rodchenko se dedicou à fotografia.

Sobre a fotografia russa de vanguarda, referência importante é a tese – depois lançada em livro – *Beyond Formalism: The Function of the Soviet Photograph: 1924-1937*, da russa radicada nos Estados Unidos, Margarita Tupitsyn¹¹. Ela estudou os principais fotógrafos vanguardistas, mas também alguns dos fotógrafos de destaque que defendiam a estética realista, e suas filiações políticas. Sobre Rodchenko, no entanto, ela afirmou que, ao contrário de colegas como Gustav Klutssis ou Sergei Senkin, que produziam fotografias e fotomontagens com temas políticos, as obras dele não teriam tal orientação, seriam as “...less politically oriented works of Rodchenko”¹². Segundo ela, esta orientação política estaria necessariamente ligada a uma orientação partidária. Uma vez os documentos escritos, bem como as fotografias, de Rodchenko não parece corroborar tal afirmação, demonstrando uma compreensão bem mais alargada do que seria a política e também do espaço onde seria desenvolvido o agir político, esta visão será contestada dentro do presente estudo.

O alemão Selin O. Khan-Magomedov produziu um importante estudo sobre a biografia, bem como sobre toda a carreira artística, de Rodchenko. Seu *Rodchenko: The Complete Work*, de 1986, é referência fundamental. Khan-Magomedov possui muitos documentos sobre Rodchenko, e os publicou nesta obra – porém nem todos, e alguns somente em partes.

Sobre o trabalho de Rodchenko no período específico em que priorizou a fotografia, a principal contribuição a este estudo é de Leah Dickerman, com sua tese de doutoramento, *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness*¹³. Neste trabalho ela se ateu de forma minuciosa à relação entre o artista e o grupo LEF (Frente Esquerdo das Artes), depois renomeado Novyi LEF (Novo LEF)¹⁴, do qual Rodchenko foi membro importante durante toda sua duração, de 1923 a 1925 e depois de 1927 a

¹¹ TUPITSYN, Margarita, *Beyond Formalism: The Function of the Soviet Photograph: 1924-1937*. Tese de doutoramento apresentada na Universidade da Cidade de Nova York em 1996.

¹² TUPITSYN, M. *op. cit.*, p. xiv.

¹³ DICKERMAN, Leah. *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness*. Tese de doutoramento defendida na Universidade de Columbia, 1997.

¹⁴ Ao me referir ao grupo LEF, a grafia será em caixas altas, ao contrário, porém, ao me referir à revista do grupo, *Lef*, o farei em itálico.

1928. As análises pormenorizadas de fotografias individuais que Dickerman propõe coadunam com a proposta deste estudo e contribuem sobremaneira.

2.

Partindo da afirmação de Michel de Certeau, de que “Na história, tudo começa com o gesto de *pôr à parte*, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outro modo”¹⁵, a posição defendida aqui é a de que, dentro das fotografias selecionadas de Rodchenko, é possível uma pesquisa histórica que procure a militância das palavras dentro das imagens, e que, para tanto, deve-se transformar tais imagens em documentos, mergulhar nos meandros de suas tramas fotográficas e ali identificar a posição política da qual o artista partiu. Dentro de sua obra imagética e de seus escritos há a indicação de uma mútua aderência: os escritos refletindo sobre a composição estética e as imagens comunicando sua filiação política. O intuito é transformar as imagens em documentos sem, no entanto, trair o desejo e a liberdade criativos do artista ao elaborá-las.

Concorrem para a feitura de uma obra de arte muitos fatores, que nem sempre podem ser historicamente avaliados, por serem subjetivos. Assim, o pedestal sagrado da obra de arte tanto sublime quanto etérea – que Rodchenko jamais desejou – não pode acompanhar estas fotografias enquanto são estudadas. Como disse Benjamin, “Obras de arte mantêm-se longe uma da outra pela perfeição”, porém “conteúdo e forma são na obra de arte um só: teor”¹⁶. De certa forma, a arte moderna depois de Duchamp trouxe confusão ao fruir estético, embaralhando as categorias, a começar pela própria idéia de obra de arte. A fotografia, devido a suas características intrínsecas, como a falta da aura benjaminiana, está no cerne deste debate. Daí a necessidade de transformá-la em documento, desmontá-la, compará-la, analisá-la.

As aproximações entre fotografia e política, o seu papel na produção da história dita oficial, bem como na transformação da noção de passado, e assim da noção de história, já haviam sido abordadas por L. Dickerman. Em *Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography* ela afirmou que “Roland Barthes mused that the photograph ‘divides

¹⁵ Apud LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 533.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Treze Teses Contra Esnobes*. In BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única – Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 32.

the history of the world'; for the first time 'the past is as certain as the present'. Photography dissolves our resistance 'to believe in the past, in History, except in the form of myth'"¹⁷. A fotografia mitologizaria o passado. Ela continuou deste modo seu raciocínio:

As the new possibilities for photomechanical reproduction made documents of the past newly accessible to a broad audience, they foregrounded the crucial issue of the historical consciousness of the masses. Photography now demanded a certain answerability to the people; for if the audience for the historical photo-document in mechanical reproduction was the public at large, history as written or produced in the official sphere had to resonate with the photographic images in the collective imagination¹⁸.

A relação entre o passado e o presente foi modificada pela ampla circulação de tais imagens. Toda fotografia é feita com a intenção de ser observada por alguém posteriormente. Ela é feita, portanto, com vistas ao futuro. Daí podermos dizer que ela é a inserção de um passado no presente. A fotografia indicaria o modo com que o presente ao momento do disparo vê a si mesmo no futuro, sendo, desta forma, o produto de uma escolha deliberada do que se quer perpetuar. Ela pode ser lida tanto como um documento quanto como um monumento.

Deste modo, sem deixar de lado as contribuições de uma historiografia que tende a problematizar a fotografia por seu viés de fonte e de documento histórico, a visão que aproxima a imagem fotográfica de um estatuto tanto de documento quanto de monumento¹⁹ parece coadunar mais com a obra de Rodchenko que, pelo próprio período em que foi produzida, possui forte característica monumental. Como afirmou Buchloh em 1984, falando sobre a passagem da predominância da *factura* para a *factografia*, categorias da arte da vanguarda russa, a imagem à época de Rodchenko sofreu um processo de unificação e de monumentalização, ganhando proporções fortes o suficiente para realizarem a propaganda do poder totalitário²⁰.

¹⁷ DICKERMAN, Leah. *Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography*. October, n. 93 (summer 2000), p. 142.

¹⁸ DICKERMAN, L. *idem, ibidem*.

¹⁹ Ver LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

²⁰ Buchloh afirma, de forma um tanto extrema, que: "It remains to be determined at what point, historically as well as structurally, this reversal takes place within the practices of photomontage during the 1930s. Unification of the image and its concomitant monumentalization were – as we saw – already operative in Lissitzky's work for the *Pressa* exhibition. And according to Stepanova's own text, Rodchenko abandoned photomontage principles as early as 1924, replacing them by single-frame images and/or series of single-frame images with highly informative documentary qualities. At what point these factographic dimensions turned into the sheer adulation of totalitarian

3.

Rodchenko não chegou a escrever sobre suas fotografias individualmente ou sobre seu fazer fotográfico de forma sistemática. Os documentos escritos disponíveis sobre esta sua ocupação fazem parte do conjunto de cinco reportagens publicadas no periódico *Novyi Lef*²¹. Mesmo em seus escritos pessoais, como no diário que manteve de forma intermitente em 1934 e entre 1936 e 1940, a produção e a composição das suas fotografias não foram tratadas diretamente. Ele se ateve com mais frequência a fatos ocorridos e registros de trabalhos encomendados e de sentimentos e questões particulares. Os únicos escritos dele acerca de sua arte são anotações esparsas em seus cadernos de trabalho, os programas das aulas que lecionou nas escolas de artes aplicadas VKhUTEMAS e VKhUTEIN, que datam de 1921 a 1928, e os artigos mencionados, escritos entre 1927 e 1928. Deles todos, apenas estes últimos versam sobre fotografia.

Tanto a escrita quanto a fotografia estão relacionadas, e é notável o fato de que o artista tenha passado a escrever sobre sua fotografia já em uma fase avançada da sua experimentação neste meio. Como Dickerman sugeriu, é muito possível que aquilo que ele foi levado a exteriorizar em forma escrita já existisse nas imagens que produziu²². Defende-se aqui, portanto, uma análise das fotografias em si, em seu processo de feitura e em sua conformação formal, que

power, however, is a question that requires future investigation. That this point occurs within Rodchenko's work, if not also in Lissitzky's for the journal *USSR in Construction* is a problem that modernist art historians have tried to avoid by styling these artists as purist heroes and martyrs who had to sacrifice their commitment to the spiritual realm of abstract art by their enforced involvement with the state". BUCHLOH, Benjamin H. D. *From Faktura to Factography*. October 30, (winter 1984), pp. 71-73.

²¹ De acordo com o índice de conteúdo da última edição de *Novyi Lef*, no. 11, entre os anos de 1927 e 1928 Rodchenko publicou na revista quatro artigos, duas resenhas e reproduziu trinta imagens suas. Os artigos, nos quais reflete sobre a fotografia e o fazer fotográfico são: *Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot* [Contra o retrato sintético, pelo instantâneo] publicado em *Novyi Lef* n. 4, 1928; *Large-Scale Illiteracy or Dirty Little Tricks (Open Letter)* [Ignorância em larga escala ou pequenos truques sujos (carta aberta)] – uma resposta a provocações levantadas em um artigo publicado em *Sovetskoe Foto* – publicada em *Novyi Lef*, no. 6 de 1928; *The Paths of Contemporary Photography* [Os caminhos da fotografia contemporânea], publicado em *Novyi Lef*, no. 9 de 1928, que deu continuidade ao debate do artigo anterior; *Lef Notebook* [Caderno de notas da LEF], escrito em 1927 mas publicado em *Novyi Lef*, no. 10 de 1928, onde o artista fala de seu modo de trabalho; e *Warning!* [Advertência!], publicado em *Novyi Lef*, no. 11 de 1928, onde Rodchenko fala mais explicitamente sobre o comprometimento político de suas fotografias. LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, pp. 199-214 e 322.

²² "While he did not write theoretical articles about photography until 1928, he had already begun to theorize, I want to suggest, *in pictures*". DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 140.

indique se procede ou não a aproximação que o artista afirmou nos artigos mencionados ter estabelecido entre estas imagens e um agir político.

Uma vez que é prerrogativa do meio fotográfico a sua reprodutibilidade técnica, impedindo que possa existir um levantamento exato da totalidade das fotografias feitas, e uma vez que o próprio artista não nos deixou indicações sobre as imagens em particular, qualquer abordagem a esta produção não poderá contar com seu respaldo documentado. O recorte que aqui se propõe parte da constatação de que a obra fotográfica de Rodchenko apresentou como uma constante a produção de muitas fotografias em cada assunto abordado, configurando sempre conjuntos de imagens que orbitaram em torno de um mesmo motivo, muitas vezes se tornando séries fotográficas. Deste modo, optou-se por destacar três destes conjuntos dentre todos os que foram por ele produzidos, e, a partir destes conjuntos, ir galgando os passos que possam levar à compreensão de duas questões principais: como Rodchenko pretendeu representar nas suas fotografias aquilo que ele entendia por política, e como ele inaugurou uma forma de retratar – por meio da fotografia – a política, baseando-se em premissas eminentemente modernas e forjando uma linguagem inovadora para este meio artístico.

Dividiu-se este estudo em quatro capítulos. O primeiro traz as origens do fazer fotográfico de Rodchenko, quando ele ainda não tinha se voltado para este meio, mas já havia iniciado sua experimentação artística junto à vanguarda russa. Os três capítulos seguintes tratam cada um de um conjunto diferente de fotografias do artista, relevantes por trazerem características fundamentais da sua obra fotográfica como um todo. De dentro destes conjuntos serão levantadas tais características, bem como as questões fundamentais a serem analisadas na relação entre arte e política em suas imagens.

Partir-se-á do conjunto de fotografias composto por seis retratos de Vladimir Maiakovski feitos no apartamento de Rodchenko em 1924. A importância destas imagens reside no fato de elas constituírem as primeiras fotografias realizadas pelo artista, marcando o momento em que ele deixou em segundo plano outros meios e se concentrou no fotográfico. Elas foram feitas para serem usadas em fotomontagens – última modalidade artística em que ele se centrou antes da fotografia – e foram utilizadas para tanto. Porém sua importância foi além, tendo os retratos se

tornado ícones da fotografia moderna. Este conjunto foi destacado por ter sido o primeiro produzido e por exemplificar a reprodutibilidade técnica valorizada pelo trabalho do artista.

Em um segundo momento, o estudo se detem no conjunto constituído por seis fotografias datadas de 1925, tiradas do prédio em que Rodchenko vivia à época, na Rua Miasnitskaia, em Moscou²³. Foi produzido com uma câmera Sept e uma Ica trazidas da viagem que o artista fez a Paris neste mesmo ano, e realizado logo depois desta que foi sua única viagem ao exterior. Esta série é fundamental dentro da obra fotográfica do artista pois nela ocorre pela primeira vez a presença do deslocamento de ponto de vista, em enquadramentos partindo de ângulos oblíquos. Estes pontos de vista demonstram um experimento radical dentro da linguagem fotográfica e em parte foram fruto de conceitos formalistas e futuristas que se transladaram da teoria literária e lingüística para a arte. De tal forma este ponto de vista deslocado era inusitado, que, três anos depois, em 1928, foi posto em questão em debates públicos na imprensa russa, o que levou o artista a publicar seus escritos sobre fotografia mais relevantes, os artigos em *Novyi Lef*. Deste segundo conjunto fazem parte as primeiras fotografias do artista que foram publicadas²⁴. Sua relevância dentro da obra fotográfica de Rodchenko vem do fato de trazer pela primeira vez um componente estético que se tornou característica ao mesmo tempo louvada e repudiada da produção fotográfica de Rodchenko.

O ultimo conjunto selecionado retrata vistas de pátios, em especial do pátio da escola de artes aplicadas em que Rodchenko lecionou, VKhUTEMAS. Dele, há fotografias feitas de 1926 a 1930. Foi contemporânea à adoção da prática de fotografar em série. Esta série se destacou das posteriores por apresentar uma temática recorrente, durante um amplo espaço de tempo – quatro anos, de 1926 a 1930, portanto a mais longa série feita por ele. Os artigos publicados por Rodchenko foram escritos durante sua realização. As imagens e os escritos mostram, no entanto, uma proximidade com a fotografia moderna no resto da Europa, em especial a de László Moholy-Nagy, e que será analisada.

As imagens referidas em negrito no texto estão localizadas ao fim de cada capítulo.

²³ O nome original deste conjunto em russo é *Dom na Miasnitskoi* (Prédio na Rua Miasnitskaia).

²⁴ “Four of these images, the first of any of Rodchenko’s photographs to be published, appeared in the journal *Sovetskoe kino* in 1926”. DICKERMAN, L. *Aleksandr Rodchenko’s Camera-Eye*, p.137.

A FOICE E O MARTELO, A RÉGUA E O COMPASSO



CAPÍTULO 1

1.

Así, el objeto de la cultura política, de la instrucción política, es el de educar a verdaderos comunistas, capaces de vencer la mentira, los prejuicios, capaces de ayudar a las masas laboriosas a vencer el viejo orden de cosas y de llevar a buen término la obra de la edificación del Estado sin capitalistas, sin exploradores, sin terratenientes. ¿Y cómo puede hacerse eso? Sólo puede hacerse después de haber asimilado toda la suma de los conocimientos que los maestros de la enseñanza han heredado de la burguesía. Todas las conquistas técnicas del comunismo serían imposibles sin ello, y sería vano soñarlo.

Lênin, 1920²⁵.

The Working Group of Constructivists sets itself the task of expressing the Communist idea in physical installations.

Wishing to tackle this task scientifically, even if only as a hypothesis, the group insists on the need for a synthesis between ideology and form so that laboratory experiments can be realized on the practical plane.

Programa do Primeiro Grupo de Trabalho Construtivista do INKhUK, 1921²⁶.

The revolutionary parties waged war on lifestyle, art rose to wage war on taste.

...

Lef must bring together the leftists forces. Lef must survey its ranks, after having discarded the past that stuck to them. Lef must create a united front to blow up old junk, to fight for the integration of a new culture. We will solve the problems of art not by majority vote of a mythical left front which so far exists only as an idea, but by action, by the energy of our steering group which year after year leads the work of the left and of those who have always guided it ideologically.

The Revolution has taught us much.

²⁵ LÊNIN, V. I. *Discurso en la conferencia panrusa de los trabajadores de la enseñanza política de los servicios provinciales y regionales de la Instrucción Pública*, 3 de noviembre de 1920 in LÊNIN, V. I. **Escritos Sobre la Literatura y el Arte**. Selección y prólogo de Jean Fréville. Barcelona: Ediciones Península, 1975, p. 165.

²⁶ in KHAN-MAGOMEDOV, S. O. *op. cit.*, p. 290. Segundo o autor, este texto corresponde ao primeiro esboço do programa, e são seus co-signatários A. Rodchenko, V. Stepanova, A. Gan. O INKhUK era o Instituto de Cultura Artística, fundado em 1920, que serviu como um fórum informal aos artistas que apoiaram a Revolução bolchevique. Stepanova e Rodchenko estavam entre os artistas mais atuantes nos debates e exposições do Instituto.

Lef knows.

Lef will:

Working at strengthening the conquests of the October Revolution by strengthening leftist art,

Lef will agitate art with the ideas of the commune and open for art the road to tomorrow.

Lef will agitate the masses with our art, fashioning an organized force within them.

Lef will confirm our theories with an active art, raising art to the highest professional standards.

Lef will fight for the aesthetic construction of life.

We do not simply claim a monopoly on revolutionary spirit in art. We will prove it in open competition.

We believe that through the correctness of our agitation, through the force of the things we are doing, we will demonstrate that *we are on the true path to the impending future.*

LEF, 1923²⁷.

Mesmo imerso em uma guerra civil, com o poder dos bolcheviques ainda não totalmente consolidado, nos primeiros doze meses que se seguiram à Revolução de Outubro de 1917 Lênin (1870-1924) promulgou não menos do que duzentos decretos e resoluções concernentes à cultura²⁸. Tal quantidade ajuda a traçar as aproximações entre arte e política na Rússia do início do século XX, uma vez que indica que a preocupação governamental com as manifestações artísticas remete às origens do próprio Estado socialista.

De fins de 1917 até o início de 1921 a Rússia viveu internamente o chamado período de Comunismo de Guerra, um estado de guerra civil iniciado após as desapropriações das terras, em que lutaram o governo socialista e os seus contrários, apoiados pelos Estados Unidos, França e Inglaterra. Ao final do conflito o Partido Bolchevique, que passou a se chamar Partido Comunista, assumiu efetivamente o poder, com Lênin à sua frente, tendo que gerir não só o saldo de vinte e dois milhões de mortos somente neste conflito, como também um país economicamente dilacerado, embora com a socialização completa dos meios de produção. Assim, em fevereiro de 1921 foi criada a Comissão Estatal de Planificação Econômica ou GOSPLAN, e, em março foi posta em prática a NEP, a Nova Política Econômica, na tentativa de reorganizar a economia, retomando a produção praticamente estagnada. Na prática, a NEP, que

²⁷ LAWTON, A., EAGLE, H. *Words in Revolution: Russian Futurist Manifestoes 1912-1928*. Washington: New Academia Publishing, 2004, pp. 191-195. Publicado com o título *What Does Lef Fight For?* na revista *Lef* nº1, 1923 na seção *Programa*. Grifos no original.

²⁸ BOWL, J. E., MATICH, O. (eds.) *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford: Stanford University Press, 1996, p. 10.

durou de 1921 a 1928, permitiu a volta de pequenos empreendimentos e propriedades privados, enquanto que as grandes fazendas e empresas continuavam estatizadas sob os moldes socialistas.

O período em que vigorou a NEP foi também o período em que movimentos de arte de vanguarda tomaram corpo dentro da Rússia. Apesar da situação de relativa estabilidade econômica e social ter possibilitado o florescimento de tais manifestações artísticas – no geral de cunho moderno e em diálogo com parte da produção européia – as bases dos grupos de vanguarda estavam localizadas anteriormente, nos anos imediatamente anteriores à Revolução, e nos momentos imediatamente posteriores, em que o socialismo ainda lutava para se estabelecer. Estes movimentos revelaram seu engajamento político já na forma com que se intitularam: colocaram-se à frente de seus pares, no âmbito da arte, utilizando um termo retirado de declarações políticas de Lênin desde 1902, em que afirmava que o então Partido Bolchevique, depois Comunista, seria a “vanguarda das forças revolucionárias em nossos tempos”²⁹. A noção de *vanguarda* passou, com a arte moderna, a ocupar um território privilegiado na confluência entre arte e política³⁰.

As origens do termo, porém, têm conotação eminentemente bélica, tornando-o ainda mais propício a ser usado pelas vanguardas russas, engajadas que estavam na luta pelo estabelecimento do socialismo, e em seguida na construção da nova sociedade que o abrigaria. Da mesma forma que a arte adentrou assim no âmbito da política, para o Partido Comunista ela possuía o sólido propósito de educar as massas da população russa de acordo com os preceitos por ele determinados, e deste modo a política deveria interferir para que a arte não se desviasse de tal propósito ou passasse qualquer mensagem errada aos seus receptores. De maneira mais explícita, Lênin chegou a afirmar que “a arte é uma arma na guerra de classes para ser usada somente sob a guia cuidadosa mas firme do Partido Comunista”³¹.

²⁹ EGBERT, D. D., *The idea of avant-garde in arts and in politics*. The American Historical Review, vol. 73, nº 2 (dec 1967), pp. 339-366. Segundo o autor, Lênin afirmou em 1902, em *What is to be done?* que o partido seria a “vanguard of the revolutionary forces in our time”, usando a palavra russa *avangard*.

³⁰ Ver RANCIÈRE, Jacques, *A Partilha do Sensível*, São Paulo: Editora 34, 2005.

³¹ *apud* EGBERT, D. D. *El Arte en la Teoria Marxista y en la Practica Sovietica*, Barcelona: Tusquets Editor, 1973, p. 60. Esta frase ganhou muito destaque pois foi usada como lema do Congresso Internacional de Cultura Proletária de 1930, durante o pleno vigor dos expurgos stalinistas.

Também de conotação bélica, nada casual, foi a denominação do LEF – sigla para Frente Esquerdo das Artes³² – grupo de vanguarda fundado pelo poeta Vladimir Maiakovski³³. Segundo Leah Dickerman, cuja tese de doutoramento analisa a relação entre a produção imagética de Rodchenko e o grupo LEF, tal grupo teria construído uma teoria de criação artística unindo o marxismo ao modelo semiótico do formalismo russo. Esta teoria afirmava dois pontos principais: que forma e técnica seriam ambas ideológicas, e portanto uma arte transformadora deveria buscar novas formas e novas técnicas de sua feitura; e que a mudança interior de um indivíduo ocorreria por meio da práxis, e assim uma arte transformadora deveria não só ser criada por meio de elaboração mental, mas deveria gerar no seu espectador igualmente uma elaboração mental³⁴.

Os artistas e intelectuais reunidos no LEF – além de Maiakovski, o construtivista Aleksandr Rodchenko, o crítico Ossip Brik, o poeta e dramaturgo Sergei Tretiakov, o teórico formalista Victor Chclóvski, o teórico marxista Boris Arvatov e o cineasta Dziga Vertov, entre outros – travaram uma batalha quase literal na tentativa de transformar os indivíduos através da arte para que eles se tornassem mais aptos a viver em um mundo moderno e socialista. Como está afirmado no que se afigura como o programa do grupo, de 1923, o LEF se munuiu da arte para declarar guerra ao gosto, comparada à guerra que os partidos revolucionários declararam ao modo de vida – nos dois casos, referindo-se ao julgamento estético tradicional, identificado por eles com a cultura burguesa. Da mesma forma que outros grupos artísticos da primeira década

³² *Levyi front iskusstv*. O LEF foi um grupo de intelectuais e escritores vanguardistas, associados a Maiakovski, que buscaram o lugar da arte e do artista dentro do comunismo. Além do poeta, assinaram o manifesto do grupo N. Aseiev, B. Arvatov, O. Brik, B. Kushner, S. Tretiakov, N. Chuzhak. A. Rodchenko e V. Chclóvski foram membros atuantes. O grupo publicou uma revista, de mesmo nome, entre 1923 e 1928. *Lef* teve sete edições, entre março de 1923 e janeiro de 1925. Era dividida em seções, entre elas “teoria”, “programa” e “prática”. As primeiras tiragens foram de 5.000 exemplares, caindo para 3.000 e depois para 2.000, quando a estatal Gosizdat retirou o patrocínio. Sua sucessora, *Novyi lef* (*Novo lef*) começou a ser impressa em janeiro de 1927 e cessou definitivamente em dezembro de 1928, com vinte e duas edições, incluindo uma dupla, com tiragens variando entre 2.400 e 3.500 exemplares. Rodchenko desenhou todas as capas de *Novyi lef*, e contribuiu com artigos e conteúdo. Ver MARGOLIN, Victor. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: University Of Chicago Press, 1998, p. 105. DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah (orgs). *Alexander Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography*. New York: Museum of Modern Art, 2002, pp. 304-307.

³³ Poeta futurista (1893-1930). Parceiro de Rodchenko em diversos grupos, publicações e empreendimentos de 1922 até sua morte.

³⁴ Ver DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 8; DICKERMAN, L. *The Propagandizing of Things*, in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 64.

do século vinte, os artistas da vanguarda russa se levantaram contra os princípios estéticos ligados historicamente à arte, como por exemplo a perspectiva albertiana, e algumas vezes até contra os próprios meios artísticos tradicionais, como a pintura de cavalete e a escultura. Representada pelas academias de arte, esta arte tradicional era patrocinada e consumida por parte da burguesia, tornando a revolta dos grupos de arte moderna contra os valores da arte tradicional também uma postura política de oposição à esta classe social.

Conclamando os artistas de esquerda, o texto do LEF segue defendendo a construção de um futuro – em oposição aos hábitos do passado, não só na arte, que deveriam ser deixados para trás – por meio da construção estética, por meio do fazer artístico do grupo, inovador e exemplar, que era pautado pelo ideário socialista. “Working at strengthening the conquests of the October Revolution by strengthening leftist art, *Lef* will agitate art with the ideas of the commune and open for art the road to tomorrow”³⁵: para eles, a arte e a política estariam tão unidas, que ao defender o fortalecimento da arte de esquerda, segundo o texto, os artistas estariam fortalecendo as conquistas da própria Revolução. A ação artística do grupo era para eles, portanto, uma ação também política. Este agir ou fazer artístico significava uma profunda interação com o espectador, ou receptor, desta arte.

Nos primeiros anos que se seguiram à Revolução de Outubro, tanto o Partido Comunista como de grande parte dos intelectuais de esquerda acreditavam que o Estado socialista estava concretizado, mas que os indivíduos ainda mantinham costumes pré-revolucionários, calcados no passado dominado pela cultura burguesa, que deveriam ser modificados. A noção de *byt* – costume, modo de vida cotidiano – ganhou importância e atenção: o modo de vida da população russa deveria ser transformado em um modo de vida condizente com a ideologia materialista³⁶. O Partido teria papel regulador desta transformação, mas grupos e instituições artísticas, como o LEF, adiantaram-se e muitas vezes tomaram para si a tarefa de transformar não só o antigo *byt*, como também o antigo homem de idéias aburguesadas no Novo Homem Soviético³⁷. Ainda na

³⁵ LAWTON, A., EAGLE, H. *op. cit.*, p. 195. Grifos no original.

³⁶ Sobre o papel da noção de *byt* dentro da Rússia pós-revolucionária, ver KIAER, Christina. *Imagine no Possessions. The socialist objects of Russian Constructivism*. Cambridge: MIT Press, 2005, capítulo 2; BOWL, J. E., MATICH, O. (eds). *op. cit.* Ver, em especial *Remaking the Bed: Utopia in Daily life*, de O. Matich, pp. 59-79.

³⁷ *Novo Homem Soviético* é uma terminologia surgida no período pós-revolucionário que se refere ao homem exemplar para a construção do novo mundo socialista, na visão do Partido Comunista e de seus seguidores.

primeira edição da revista *Lef*, S. Tretiakov corroborou a necessidade de tal tarefa: “What guided Futurism from the days of its infancy was not the creation of new paintings, verses, and prose, but the production of a new human being through art, which is one of the tools of such production”³⁸. Os homens deveriam estar prontos uma vez que a chegada do futuro lhes parecia eminente, e o LEF seria o seu arauto.

Rodchenko uniu-se ao LEF ainda no momento da gestação do grupo, contribuindo com sua arte e teoria construtivista já na primeira edição da revista por eles publicada. Suas fotomontagens, fotografias e artigos estiveram presentes em todas as edições de *Lef*, e depois de *Novyi Lef*. Além de ser o responsável pela primeira capa, com uma fotomontagem de sua autoria – e por praticamente todas as subseqüentes – nesta primeira edição de 1923 constava um artigo de Ossip Brik (1888-1945), intitulado “À produção!” (*V proizvodstvo!*), defendendo o comprometimento de Rodchenko com os ideais do LEF; no interior do artigo havia uma inserção de página dupla trazendo exemplos do “trabalho do construtivista Rodchenko”. Esta mesma edição trazia também o anúncio de uma exposição construtivista na qual o artista mostrava algumas obras, enumerando-as e afirmando que, coadunando com os ideais do LEF, “The Constructivists have completely broken with experimental, to be more exact abstract, activity

Houveram muitos estudos científicos com o intuito de fomentar a formação deste homem através da educação das crianças, como por exemplo os estudos psicológicos de Vigotski e de Makarenko. O termo ganhou maior força no período stalinista, e havia grande propaganda em torno deste homem exemplar. Uma das revistas para qual Rodchenko trabalhou a partir de 1932, a revista ilustrada *USSR na stroike* (*URSS em construção*) fez diversas foto-histórias até meados dos anos 1940 acompanhando o cotidiano de alguns homens exemplares nos moldes do Novo Homem Soviético. Este Novo Homem foi idealizado por muito tempo dentro da União Soviética, e foi constantemente descrito de forma apologética: “O filósofo V. G. Afanássiev e todos os outros marxistas sintetizam os traços desse novo homem, do homem da sociedade comunista do seguinte modo: ‘É um indivíduo harmônico, desenvolvido em todos os aspectos. É, antes de tudo, o trabalhador erudito, que conhece os fundamentos da ciência, criador de valores materiais artífice da abundância comunista. É, além disso, um dirigente social activo, capaz de administrar os assuntos da sociedade; tem uma concepção científica do mundo, é patriota e internacionalista; conhece os princípios da arte e pode criar não só valores materiais, mas também espirituais; tem uma moral elevada e é fisicamente o mais perfeito possível. Numa palavra, o homem da sociedade comunista é o homem com a revelação absoluta de todas as manifestações da vida, com dotes criadores inesgotáveis. O principal é que ele é capaz de aplicar estes dotes para o bem da sociedade e, deste modo, para o seu próprio bem. É esse homem que constitui a autêntica riqueza que substitui a riqueza puramente material – fundamento e objectivo do capitalismo”.

in NADRA, F. *O Novo Homem Soviético*. Moscou: Edições Progresso, 1983, pp. 147-148.

³⁸ LAWTON, A., EAGLE, H. (org). *Words in Revolution: Russian Futurist Manifestoes 1912-1928*. Washington: New Academia Publishing, 2004, p. 208.

and have moved to real work of the plan of ‘socially-interpreted artistic labor’”³⁹. A presença do artista não foi menor nas edições seguintes da revista e de sua sucessora. Leah Dickerman afirmou a importância das idéias e da arte de Rodchenko para o grupo de Maiakovski: “Whether as exemplar or as object of contention, Rodchenko’s work is in fact inextricable from the theoretical and institutional development of the Lef group”⁴⁰.

Já no programa do Primeiro Grupo de Trabalho Construtivista, que Rodchenko assinou juntamente com Varvara Stepanova e Alexei Gan em 1921, dois anos antes do programa do LEF, estava explícita uma forte idéia de mútua implicação entre arte e política. O fazer artístico dos construtivistas foi amplamente teorizado⁴¹, no sentido de propor uma união da forma estética com o conteúdo ideológico, expressando idéias comunistas no suporte artístico e assim materializando-as. Em fins de 1921, porém, Rodchenko já havia se desvinculado permanentemente da arte tradicional, como por exemplo a pintura de cavalete. Tal atitude torna a presença marcante da idéia de *estética* no programa do LEF, de 1923, plena de significados. A política e a arte eram concebidas como conectadas de tal forma, que foi possível ao grupo afirmar que a “*Lef will fight for the aesthetic construction of life*”. Esta construção estética da vida, neste contexto, dá a entender que para os artistas envolvidos a política pulsava tão forte dentro da arte, que uma e outra eram unidas em um mesmo ethos⁴².

Foi imerso nesse debate, na busca de um meio artístico que melhor se adequasse às mudanças sociais e políticas que a Rússia passava desde 1917, que Rodchenko começou a fazer fotografias, em 1924. A opção pela câmera teve seus motivos, que não se limitaram apenas ao âmbito estético: “In Rodchenko’s view, photography was instant socialism: it was fast, cheap, real, and its images could be indefinitely repeated, copied, and distributed”⁴³. A busca da síntese entre forma e ideologia, declarada ainda em 1921, pareceu-lhe melhor frutificar no meio fotográfico. Sua experimentação e atuação foram pautadas pela necessidade de construir uma

³⁹ DICKERMAN, L. *Aleksandr Rodchenko’s Camera-Eye*, pp. 3-4.

⁴⁰ *Idem*, p. 5.

⁴¹ *Idem*, p. 8.

⁴² Para Olga Matich e John Bowl, “The avant-garde ethos, then, was not concerned merely with the destruction of old aesthetic and social norms and with new configurations of colored geometries and dissonant phonemes. It was an energetic force pointing to the transformation of the world by overcoming disciplinary, thematic, and biological frontiers”. BOWL, J. E., MATICH, O. (org). *op. cit.*, pp. 9-10.

⁴³ HUGUES, R. *The Shock of the New*. New York: Alfred A. Knopf, 1995, p. 95.

cultura política que atingisse as massas da população, como queria Lênin, e que o fizesse, em consonância com os ideais do LEF, unindo um meio claramente técnico, com o qual ele acabava de entrar em contato – a máquina fotográfica – e uma forma altamente revolucionária – uma linguagem para este meio que ainda estava por ser criada. O declarado engajamento do artista com os ideais que estavam em jogo neste momento aproximou-o do front, e a arma que usou então na batalha, aos moldes do que afirmara Lênin, foi sua câmera.

2.

Aleksandr Mikhailovich Rodchenko nasceu em 23 de novembro de 1891 em São Petersburgo. Em 1909 ele entrou na Escola de Belas Artes de Kazan, cidade para onde a família havia se mudado, como ouvinte pois não possuía segundo grau. Em 1914 ele obteve um certificado atestando a conclusão do curso e conheceu Varvara Stepanova, que se tornou sua companheira até a morte do artista, 1956, em Moscou. Durante o período que estudou em Kazan, seus trabalhos traziam traços simbolistas⁴⁴ e cubistas. Ainda em 1914, porém, Rodchenko assistiu a uma palestra dos futuristas David Burliuk, Viktor Kamenenski e Vladimir Maiakovski, na qual procuravam engajar jovens artistas nos debates que estavam promovendo sobre a relação entre arte européia, principalmente o cubismo, e a arte russa. Rodchenko saiu da palestra totalmente convertido ao futurismo, e suas pinturas e desenhos dali em diante espelharam esta mudança.

A denominação “futuristas”, que então era dada a este grupo de artistas e intelectuais, no entanto, não faz referência direta, tampouco os inclui, no movimento Futurista italiano. Com poucas idéias similares aos colegas italianos, e sem formar uma escola artística única e coesa, o futurismo russo correspondeu efetivamente a uma denominação genérica para a arte e literatura de esquerda que se desenvolveu na Rússia a partir da primeira década do século vinte⁴⁵.

⁴⁴ Apesar da origem muito humilde, os diários que Rodchenko manteve durante seus estudos em Kazan mostram que à época ele apreciava gravuras japonesas e pinturas simbolistas, cujos traços estão presentes em algumas das suas primeiras telas; era atento às pinturas de Gauguin e Matisse; lia Dostoiévski e Oscar Wilde, e ouvia Tchaikovski, Mozart e Wagner. LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.* pp 31-67. DABROWSKI, Magdalena, *Aleksandr Rodchenko: Innovation and Experiment*, in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 20.

⁴⁵ Vahan D. BAROOSHIAN afirma que a maior contribuição tomada do Futurismo italiano pelos russos foi uma certa base teórica, emprestando alguns slogans para seus manifestos. Ele afirma: “The Italian Futurist manifestoes did, then serve as a source of identity for the Russian Futurist, provided them with an urban esthetics (to which they paid lip service) and provided them in 1913 what they lacked in the 1910 *Sadok sudej*: a manifesto of protest, shock,

O país viveu nestes anos uma intensa acolhida da arte moderna européia, bem como uma estreita ligação com os grupos artísticos mais inovadores, que se dissolveu apenas em 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial. A presença de Vasily Kandinski (1866-1944), além de outros russos, como nomes importantes do grupo *Der Blaue Reiter*; a recepção que os *Nabis* possuíam lá, em especial junto aos simbolistas, tendo Denis visitado diversas vezes São Petersburgo; e a formação das importantíssimas coleções de Morosov e Shchukin, que por motivo de duas aquisições deste último, em 1911, levou Matisse a viajar pessoalmente a Moscou para entregar *Música e Dança* e instalá-las na mansão da família, dão uma idéia do cosmopolitismo artístico que vigorou na Rússia. Shchukin foi o responsável pela introdução dos pós-impressionistas no país, e sua coleção serviu de inspiração para a geração de jovens artistas que emergia, como Malevich⁴⁶.

Neste ambiente artístico, movido pela troca internacional de idéias a respeito da arte moderna, a geração de futuristas russos⁴⁷ foi formada. Os primeiros nomes importantes foram os pintores Natalia Goncharova e Mikhail Larionov. Em seguida uniram-se a eles os irmãos David e Vladimir Burliuk, Vladimir Maiakovski, colega de faculdade de David e Alexandra Exter, entre outros. Eles organizavam exposições, faziam filmagens amadoras de suas histórias, atuavam em espécies de precursores dos *happenings*, vestiam-se de forma chamativa, não usual, por vezes com os rostos pintados, e organizavam e proferiam palestras, como a que Rodchenko assistiu em 1914. Wassili Kandinski também aproximou-se do grupo, mas suas ligações com o Simbolismo e com o modo de pensar a arte que trazia da geração anterior fez com que não fosse tão bem recebido pelos outros membros, mais novos que ele. Kasimir Malevich juntou-se a eles, com muitas referências, no início, à Goncharova e à Cézanne. Desligou-se, porém, em 1912,

and rejection of the past. After 1913, such manifestoes became an almost permanent feature of the Russian Futurism. Beyond the realm of theoretical or manifesto influence, however, the problem of further influence does not appear to merit serious consideration.” BAROOSHIAN, Vahan D. *Russian Cubo-Futurism 1910-1930, A Study in Avant-Gardism*. The Hague: Mouton, 1976, p. 146.

⁴⁶ Sobre os dois colecionadores que, na década de 1900-10 abriam suas coleções para jovens artistas, Camilla Gray comenta: “Thus through the collections of Morosov and Shchukin, the Russian artists were given as it were a concentrated course in the revolutionary French painting of the last forty years, and the most advanced ideas and movements of the last ten years were even more familiar in Moscow than in Paris itself where the public did not have the advantage of a selection made for them by the masterly eye of such men.” GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. London: Thames and Hudson, 1986, p. 70.

⁴⁷ Camilla Gray prefere chamar este movimento de Cubo-Futurista, uma vez que não possui maiores semelhanças com o movimento italiano. GRAY, C. *op. cit.*, p. 94.

quando ainda gestava o que viria a ser o seu Suprematismo⁴⁸. Vladimir Tatlin fez também parte do grupo futurista, motivado, do mesmo modo, por Goncharova e Larionov, tornando-se atento às pinturas de ícones religiosos, tradicionais da cultura russa desde o período medieval, que a artista havia lhe apresentado. No entanto, em 1913 Tatlin partiu para Berlin e Paris. Na cidade francesa bateu à porta de Picasso, de quem conhecia as obras da coleção de Shchukin, e pôde ver as construções cubistas que ele vinha desenvolvendo. Quando voltou para Moscou, Tatlin iniciou a pesquisa com suas pinturas de relevo, seus relevos e baixo-relevos⁴⁹. Os rumos do grupo futurista mudaram, porém, em 1915, quando Larionov e Goncharova foram viver no exterior. O Futurismo russo perdeu um pouco de sua força, e Malevich tomou, no lugar destes, a posição de líder da vanguarda artística russa.

O cenário de cosmopolitismo, de centro de encontro e troca entre artistas da Europa, mudou na Rússia com o advento da Primeira Guerra Mundial. A partir de 1914 – e até 1921, quando os bloqueios do período revolucionário caíram – a Rússia viveu um isolamento forçado em relação ao resto do mundo. A guerra obrigou muitos artistas russos que moravam na Europa a voltarem para seu país. Um exemplo é Kandinski, que estava em Munique. Deste modo, em plena efervescência, a vanguarda russa, com toda a sua bagagem européia, desenvolveu-se a partir de 1914 de forma relativamente autônoma. Moscou e São Petersburgo, depois renomeada Petrogrado, tornaram-se centros de atividade artística incansável.

Em 1914 Rodchenko assistiu a palestra futurista, e já no ano seguinte, em 1915, mudou-se para Moscou, um destes centros, onde entrou em contato com os membros do grupo, e com outros artistas que juntos representavam o coração da vanguarda russa. Em 1916, foi convidado a participar da exposição *A Loja*, em Moscou, onde conheceu pessoalmente Tatlin e Malevich, que também expunham. Rodchenko mostrou na ocasião alguns resultados de pesquisas pictóricas que vinha conduzindo, em desenhos não-objetivos – que não se encaixam na categoria

⁴⁸ Foram citados por Malevich como membros do grupo suprematista, em sua declaração de 1915 *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism*, além dele próprio, também I. Puni, M. Menkov, I. Klyun, K. Boguslavskaya e Rozanova. BOWLT, J. (org). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. London: Thames & Hudson, 1988, p. 135.

⁴⁹ Segundo Camilla Gray, “This was the first step in his three-dimensional development of the conception of form from that of an enclosed, sculptured mass, to that of an open dynamic construction sculpturing space. For the first time in Tatlin’s constructions we find real space introduced as a pictorial factor; for the first time interrelationships of a number of different materials were examined and co-ordinated.” GRAY, C. *op. cit.*, p. 176.

de abstratos, que não trazem relação com nenhum um objeto a ser representado – utilizando-se de régua e compasso [Img. 1]. Já então ele experimentava com a serialidade e com a mediação mecânica entre a mão e a obra. No entanto, o encontro com a produção artística destes dois expoentes da vanguarda russa repercutiu por muito tempo em sua obra. Sobre esta exposição, Camilla Gray afirma:

This was Rodchenko's first contact with Tatlin and Malevich. The latter was apparently invited to contribute to this exhibition on the condition that no Suprematist work were to be included, for he sent only Cubo-Futurist and 'Alogist' works such as *An Englishman in Moscow*. Rodchenko's work of the next few years shows a vacillating attraction to first Malevich's and then Tatlin's ideas. From Malevich he derived the dynamic axis which characterizes his work throughout, and his use of pure geometric forms first in two-dimensional compositions and later in three-dimensional constructions and mobiles of 1920. From Tatlin, Rodchenko gained an interest in materials which is reflected in his works of 1916-1917 with their play with surface textures, at first artificially imitated, and then in real materials. From a combination of these two influences Rodchenko evolved the system of Constructivist design in which he was a pioneer.⁵⁰

Tatlin e Malevich, desde a volta do primeiro para a Rússia até o fim de sua vida, alimentaram uma grande rivalidade que por vezes os levou ao confronto físico. Nos primeiros tempos em Moscou, Rodchenko transitou entre o contato com um e outro. Ao se aproximar mais de Tatlin, porém, este o aconselhou a se afastar de Malevich. Deste modo, Rodchenko permaneceu mais próximo de Tatlin, apesar de nenhum dos dois artistas terem perdido de vista o trabalho que Malevich desenvolveu.

Tanto Malevich quanto Tatlin haviam deixado de lado a representação realista em favor de uma representação baseada em formas geométricas, porém de modos diferentes. Malevich buscou este modo de representação por meio de obras bidimensionais, enquanto que Tatlin buscou-o além do espaço pictórico. Sua arte preocupou-se com a materialidade tanto dos objetos quanto da obra de arte. O aparato que engendra esta obra era considerado como presença do real dentro dela. Nas palavras de Gray, "Tatlin dissects an object not in order to arrive at a truer

⁵⁰ GRAY, C. *op. cit.*, pp. 212-213.

visual representation of the object like the Cubists, but in order to incorporate real space created through colour and surface play. Colour and canvas are treated as materials in their own right”⁵¹.

Em fevereiro de 1917, porém, houve a revolução burguesa, que derrubou o Czar e buscou instituir a democracia. Nesta ocasião, quase a totalidade da comunidade artística de São Petersburgo se reuniu para criar um conselho gestor dos assuntos artísticos junto ao novo governo. A preocupação dos artistas a partir desta primeira turbulência política – que se manteve forte até muitos meses depois da segunda revolução, a de Outubro – era, segundo Hubertus Gassner, assegurar a autonomia da arte frente ao poder político⁵². No entanto, a União de Trabalhadores da Arte, como o conselho gestor chamou-se, existiu apenas de abril a maio de 1917, pois seus debates acabaram levando a um racha. Embora os artistas e intelectuais lá reunidos estivessem todos engajados na realização de uma renovação cultural, houve uma separação entre os de tendências mais à esquerda e os mais à direita. Estes últimos eram grande maioria. Ligados à Academia Imperial de Artes, a mais importante instituição artística até 1916, e ao subsequente grupo *Mundo da Arte*, eram defensores de uma estética realista e preocupavam-se em manter seu antigo status de pilares da cultura russa. Eles defendiam a completa separação entre os âmbitos da arte e da política. Por outro lado, dentre os artistas e teóricos mais à esquerda, que não possuíam um status a preservar e defendiam uma mais radical ruptura com a estética anterior, os futuristas eram os mais envolvidos com esta ruptura, e dos poucos que defendiam o comprometimento social e o engajamento político da arte. Esta cisão entre direita e esquerda artística manteve-se mais tarde, como se pode perceber na denominação do grupo LEF, Frente Esquerdo das Artes, fundado em 1923.

Ainda segundo Gassner, nos meses que separaram fevereiro de outubro de 1917 as massas da população russa foram se tornando cada vez mais hostis, chegando a igualar como sinônimos as categorias de intelectual, artista e burguês. Deste modo, após a revolução bolchevique de outubro, os membros da ala direita mantiveram-se afastados do novo regime, ainda com mais

⁵¹ *Idem*, p. 172.

⁵² GASSNER, Hubertus. *The Constructivists: Modernism on the Way to Modernization, in The Great Utopia: the Russian and Soviet avant-garde, 1915-1932*. Catálogo de exposição. New York: Guggenheim Museum, 1992, pp. 299-302.

ressalvas do que possuíam contra o anterior. Por outro lado, o governo bolchevique esforçou-se desde os meses iniciais em criar instituições estatais que englobassem os grupos artísticos, o que os artistas temiam se tornar um controle estatal em cima da criação estética.

Tal ressalva também fez parte das preocupações dos artistas de esquerda, que de resto se mostraram mais receptivos do que os de direita ao novo regime. Defendendo a liberdade artística, muitos dos artistas foram, nestes primeiros instantes, partidários do movimento anarquista russo, que obtinha certo vulto até meados de 1918, passando a ser perseguido e deixando de existir definitivamente em 1920. Tatlin, Rodchenko, Maiakovski e Malevich foram alguns dos artistas de esquerda que simpatizaram ou colaboraram em diferentes níveis com o anarquismo nos primeiros meses da revolução.

Isto não os impediu de abraçar totalmente, meses depois, a causa bolchevique. Assim, quando a construção do governo socialista russo foi assegurada e o Estado soviético começou a se consolidar, Tatlin e Malevich afirmaram que haviam antecipado os acontecimento de outubro em sua arte, legitimando-os em incorporando-os à agenda da vanguarda artística. Tatlin afirmou: “The events of 1917 in the social field were already brought about in our art in 1914 when ‘material, volume and construction’ were laid as its ‘basis’”⁵³. E Malevich: “Cubism and Futurism were the revolutionary forms in art foreshadowing the revolution in political and economic life of 1917”⁵⁴. Ambos atrelaram o desenrolar dos eventos políticos aos dos estéticos.

Após a Revolução de Outubro de 1917 a arte passou a ser gerida pelo Estado. Lênin criou quase que imediatamente o Narcompros, Commissariado do Povo para a Ilustração, instituição que ficou a cargo de Anatoli Lunacharski (1875-1933), e que gerenciava a Izo, Seção de Artes Visuais, e o INKhUK, Instituto de Cultura Artística. Lunacharski era crítico de arte que, devido à sua associação com os bolcheviques, havia passado alguns anos em exílio na Europa. Com o novo cargo, nomeou para auxiliá-lo um grupo de artistas com os quais havia convivido então. Foram chamados tanto artistas com tendências de esquerda quanto de direita, tendo, porém, os primeiros mais influência e poder. Fizeram parte deste grupo Wassily Kandinski, Natan Altman, Nikolai Punin, Ossip Brik e Olga Rozanova.

⁵³ GRAY, C. *op. cit.*, p. 219.

⁵⁴ *Idem, ibidem.*

Como alguns artistas, na maioria os da direita, ainda se mostravam reticentes, Gassner apontou que uma das formas de os trazer para dentro do comissariado foi a adoção de uma política preservacionista. Durante a revolução, e em especial quando da tomada do Palácio de Inverno, algumas obras de arte foram vandalizadas ou destruídas, o que assustou muitos dos artistas da academia russa. Assim, preocupando-se com a preservação da arte do regime anterior, parte do prestígio e do status dos artistas deste regime era preservada, e assim membros do *Mundo das Artes* aceitaram alguns dos altos cargos que lhes foram oferecidos por Lunacharski.

Dentro deste espírito preservacionista, uma das primeiras atitudes tomadas pelo grupo de artistas que fazia parte agora da instituição que observava as artes foi formar o Departamento de Museu e Fundo de Aquisição. Este departamento foi responsável por montar museus por toda a Rússia a partir de aquisições de obras de todas as escolas artísticas do país. Rodchenko foi contratado como o diretor da seção de aquisições desta instituição em 1918⁵⁵. O artista também exerceu outras funções em instituições estatais: ainda em 1917, ele ajudou a fundar o Sindicato dos Artistas-Pintores Profissionais, o Profsoiuz, e em 1918 passou a ser membro do Conselho desta instituição. Em 1918 começou também a lecionar teoria da pintura no braço de Moscou da Proletkult, Associação de Cultura Proletária, bem como a produzir cartazes para o Plano de Propaganda Monumental⁵⁶, lançado por Lênin em abril daquele ano.

⁵⁵ Segundo Gray, entre 1918 e 1921, quando o grupo foi desfeito, 36 museus foram fundados pela Rússia e havia o projeto para mais 26. A autora comenta que a participação de Rodchenko na seção de aquisições de obras de arte não foi inteiramente imparcial, tendendo para as obras de vanguarda e para os artistas com os quais possuía mais afinidade. “Rodchenko was the Director of the Museum Bureau. Although it was the Museum ‘Kollegia’ which actually selected the works, it was Rodchenko’s job to decide to which towns should be allocated. Perhaps he was not quite the impartial arbiter that he might have been. Gabo tells the story that Kandinsky – a member of the Museum Kollegia – approached him one day to warn him that Rodchenko was proposing to send Gabo’s composition *A Head* to a tiny village Tsarevokokshaisk in the depths of Siberia. The indignant Gabo withdrew his work immediately, to the fury of Rodchenko!” GRAY, C. *op. cit.*, p. 230. Este precoce episódio já aponta para a confiança que Rodchenko apresentaria quanto a possibilidade de um caráter pedagógico da arte, bem como para a confiança com que ele se outorgava a responsabilidade pela direção deste caráter.

⁵⁶ O Plano de Propaganda Monumental foi adotado por Lênin com o intuito de educar política e ideologicamente a população russa por meio de intervenções artísticas em espaços públicos das cidades, como praças e ruas. A. Lunacharski escreveu sobre a conversa que teve com Lênin, quando este lhe contou sua idéia para o Plano: “- Anatoli Vasilievich – me dijo Lenin –, tenemos ciertamente un número bastante extenso de artistas que podrían hacer alguna cosa y que ahora se encuentran sin recursos.

- Sí – dije –, en Moscú y en Petrogrado hay muchos.

- Se trata – continuó Vladimir Ilich – de escultores y, quizá más particularmente, de poetas y escritores. La idea que voy a exponerle se me ocurrió hace tiempo. ¿Se acuerda usted de que, en la *Ciudad del sol*, Campanella cuenta que en su ciudad socialista e imaginaria se pintan frescos en los muros y que sirven a la juventud de lecciones sobre la

De 1917 a 1921, os artistas da vanguarda russa viveram um período de intensa criação e de intensos debates. O mundo havia se transformado, e as instituições tradicionais, que antes viam as inovações que estes jovens artistas propunham com descrédito, estavam agora sendo substituídas por novas instituições a cargo destes mesmos jovens. O sentimento de estar escrevendo a história, de estar criando um mundo novo, aparece com clareza nas memórias de Artur Lur'e (1892-1966), compositor russo cuja repulsa ao academicismo musical o levou a buscar uma escala de doze tons já em 1914, bem como a colocar-se ao lado dos bolcheviques em 1917:

Like my friends – young avant-garde artists and poets – I believed in the October Revolution and immediately sided with it. Thanks to the support shown to us by the October Revolution, all of us, young artists – innovators and experimentalists – were taken seriously. At first boyish visionaries talked about being able to realize dreams ... but in general neither politics nor power really intruded into pure art. We were given complete freedom in our field to do everything we wanted; it was the first time in history that there had been such opportunity.⁵⁷

historia, la historia natural, hacen nacer sentimientos cívicos, en una palabra, contribuyen a la instrucción y a la educación de las novas aeraciones? Me parece que este método no es ineficaz y que, haciendo los cambios necesarios, podríamos adoptarlo y aplicarlo. (...)

- Denominaría esto que pienso como la propaganda por los monumentos. A este fin, primero hay que ponerse de acuerdo con los Soviets de Moscú y de Petrogrado; al mismo tiempo, se organizarían las fuerzas artísticas y se elegirían los lugares favorables de las plazas. Dudo que nuestro clima permita los frescos con los que soñaba Campanella. Por esto hablo principalmente de escultores y poetas. Se podrían grabar en lugares bien visibles, en muros apropiados o en construcciones especiales, inscripciones breves y expresivas que enunciaran los primeros principios más generales y los más avanzados, así como las consignas del marxismo. Quizá también sería preciso unas fórmulas concisas con una apreciación sobre tal o cual gran acontecimiento histórico. Le ruego que no crea que pienso en mármol, granito o letras de oro. Hay que empezar modestamente. Las losas podrían ser incluso de cemento, pero con inscripciones fáciles de leer. Por el momento no pienso en su duración. ¡Que todo esto sea provisional! Considero que son más importantes los monumentos que las inscripciones: bustos o estatuas, quizá bajorrelieves, grupos escultóricos. Hay que establecer una lista de los precursores del socialismo, de sus teóricos y de sus militantes, y también de los maestros del pensamiento filosófico, de la ciencia, de las artes, etc., que aunque no tengan relaciones directas con el socialismo, hayan sido no obstante verdaderos héroes de la civilización. Según esta lista, usted encargará a los escultores obras provisionales en yeso o en cemento. Es necesario que sean comprensibles para las masas, que se impongan a la vista. Es necesario que resistan a los rigores de nuestro clima, que no se deshagan, que no se deterioren bajo el efecto del viento, del hielo o de la lluvia. Una inscripción corta y explícita en el pedestal dirá lo que fue el personaje. Hay que prestar una atención especial a la inauguración de estos monumentos. Nosotros mismos y otros camaradas, y quizá también los grandes especialistas, seremos invitados a pronunciar discursos. ¡Que cada una de estas inauguraciones sea un acto de propaganda, una pequeña fiesta! Luego, en los aniversarios, se podría conmemorar de nuevo el recuerdo de tal gran hombre, vinculándolo siempre, evidentemente, a nuestra revolución y a sus tareas.” LUNACHARSKI, Anatoli *Lenin y la propaganda por los monumentos*. Publicado originalmente em “Literaturnaya Gazeta”, 29/01/1933. in LENIN, V. I. *op. cit.* p. 225-227.

⁵⁷ in LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1987, p. 48.

As criações artísticas, que neste momento eram desenvolvidas com relativa liberdade, iam-se somando e se sobrepondo. Cada artista, a seu modo, procurava uma forma de contribuir para a construção do que seria um novo mundo por meio da arte, bem como uma forma de torná-la necessária e coerente neste novo cenário. Assim como para toda a vanguarda, para Rodchenko foi um momento muito produtivo. Percebe-se na sua produção destes anos um diálogo estreito com Malevich, Tatlin e Kandinski, e a tentativa de distingui-la da produção destes outros membro ilustres da vanguarda.

As principais obras de Rodchenko de 1917 são desenhos de objetos de uso, especialmente de cúpulas e abajures para o *Café Pittoresque* de Moscou, primeiro trabalho em desenho aplicado à produção que ele realizou, a convite de Tatlin. De 1918, no entanto, há muitas pinturas em tela, onde o artista dá a ver a pesquisa estética que estava desenvolvendo. São desta data os primeiros trabalhos em série, um modo de fazer artístico que depois ganharia força no período em que se dedicou à fotografia. Exemplos das pinturas em série são as que compõe *Concentração na cor* (1918-20) [**Img. 1.2**], e as de *Preto sobre Preto* [**Imgs. 1.3 e 1.4**], de 1918. Na **Img. 1.2**, vê-se a preocupação com a forma geométrica, as intersecções entre círculos cheios e apenas contornados, que remete ao desenho de 1915 [**Img. 1.1**]. Há, porém a presença da cor, com o uso preponderante das cores primárias, o amarelo, o azul e o vermelho, além do preto. Já em *Preto sobre Preto* o uso de cores é novamente limitado, com a predominância do preto e do cinza. Na **Img. 1.3** o motivo é novamente circular, e o branco é usado para conferir movimento à pintura, dando a sensação de uma espiral. A **Img. 1.4** apresenta o deslocamento em diagonal, muito presente nas obras tanto de Malevich quanto de Tatlin [**Imgs. 1.9 a 1.15**], e também nas fotografias que Rodchenko veio a fazer na década seguinte. Esta série demonstra que o artista estava indo cada vez mais a fundo na sua busca pelo elementar e pela economia do pictórico – representada não só por meio da ausência de cor, mas também com encaixe das formas, que fornece uma economia de espaço – mas que não diminuem a expressividade da pintura. Levando-se em conta que Malevich havia inaugurado o Suprematismo em 1915 com o seu *Quadrado negro* [**Img. 1.5**], e em 1918 havia acabado de exibir *Branco sobre branco* [**Img. 1.6**], sua tela mais ousada até então, a série de Rodchenko parece estar dialogando diretamente com as duas obras de Malevich. Assim, enquanto este propôs um novo realismo por meio de formas

geométricas, o não-objetivo absoluto, a série de Rodchenko parece intentar ir além, ou seja, a partir das mesmas características elementares das telas de Malevich, negar o seu caráter de absoluto. Pode-se perceber como Rodchenko o fez, nas **Imgs. 1.3 e 1.4**: a pintura confere textura à superfície da tela. Essa é uma característica fundamental para Rodchenko e seus pares – a chamada *factura*, o tratamento da superfície da tela, a substancia material que, ao mesmo tempo reveste sua superfície e faz parte do próprio teor pictórico do quadro. As telas de Malevich, no entanto, são lisas, sem textura ou elementos ressaltados.

A série de Rodchenko foi muito bem recebida pela crítica e pelos artistas da época⁵⁸. Porém, ela fez acirrar um caráter de competição entre os artistas, que, pelas palavras de Stepanova sobre a ocasião da exposição da série, era deliberado.

Finally our exhibition of “non-objectivists and Suprematists” is almost ready... Malevich exhibited 5 white paintings, Anti [i.e., Rodchenko] – black ones. Of course, Malevich did not discover anything. He painted a white square in a white background, it is not even painted, it is simply colored. Obviously Anti beats him in painting and in *factura* and even if he as yet did not outdistance Malevich, he became a figure of importance with whom one has to count. ... Where his black works are winning is in the fact that they have no color, they are strong through painting, they are not clouded by any extraneous elements, not even color. It is obvious that his black paintings are actually the rage of season. With them he has shown that *factura* is ... what the next step in painting after suprematism is ... what a professional achievement is ... a model for a new type of easel painting.⁵⁹

⁵⁸ A pintura suprematista de Malevich foi exposta pela primeira vez na mostra *0:10* em Moscou em 1915, e as de Rodchenko na *Décima Mostra Estatal: Criação Não-Objetiva e Suprematismo* organizada pela Izo Narcompros em Moscou em 1919. Sobre a relação entre a pintura de Malevich e a de Rodchenko, ver DABROWSKI, Magdalena in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, pp. 28-31. Na página 28 a autora afirma: “In fact, however, Rodchenko was responding not only to the iconic image and meaning of *Black Square* but also to Malevich’s quintessential statement on the absolute in art, which he attempted to achieve in his most reductivist work, *White on White* of 1918.” Ver também GRAY, Camilla. *op. cit.*. Esta autora afirma que em 1919 “Malevich sent his famous ‘White on White’ series to his exhibition. In the catalogue to the exhibition, Malevich wrote: ‘I have broken the blue shade of color boundaries and come out into white. Behind me comrade pilots swim in the whiteness. I have established the semaphore of Suprematism.’ In reply to this, Rodchenko sent his *Black on Black* painting.” (p. 240). Ela completa, mais a diante, falando já da exposição *5x5=25*: “That this was consciously recognized as the last stand of easel painting as an expressive medium is made clear from the artists’ own statements in this catalogue. Rodchenko declared: ‘In 1919 at the Tenth State Exhibition for the first time I declared space constructions in painting *Black on Black*, at the Nineteenth State Exhibition of the following year I declared line as a factor of construction. At this present exhibition for the first time in art the three primary colors are declared’”. (p. 250 em diante).

⁵⁹ in DABROWSKI, Magdalena in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, pp. 28-29.

Vê-se pelas obras que produziu a partir de 1917-1918, e pelo que publicou em catálogos de exposição e em escritos teóricos, que a preocupação de Rodchenko era a de constantemente explicitar as suas filiações e o seu ideário político, ao produzir obras que experimentavam no intuito de ser consideradas cada vez mais revolucionárias e transgressoras da arte tradicional. É, neste sentido, significativo o fato do artista, juntamente com Aleksandr Drevin, Liubov Popova, Varvara Stepanova, Aleksandr Vesnin e Nadeza Udaltsova, ter fundado, em janeiro de 1919, a Asskranov, ou Associação de Inovadores Radicais, que declarava-se abertamente contra o Suprematismo de Malevich.

Tendo-se afastado ideologicamente de Malevich, Rodchenko também vinha discordando de Tatlin quando, em 1918, começou a criar esculturas abstratas. Neste ano, ele fez seis *construções espaciais*⁶⁰, das quais sobreviveram apenas poucas fotografias e desenhos nos cadernos do artista [Imgs. 1.18 e 1.19]. Em seus escritos, fez referência aos relevos e baixos-relevos de Tatlin [Imgs. 1.14 e 1.15]. Como pode-se ver nas Imgs. 1.12 a 1.19, não só os relevos de Tatlin, mas também sua obra mais conhecida, o *Monumento à Terceira Internacional*, dialogam com criações de Rodchenko. Como em Malevich, há em Tatlin a presença dominante das formas geométricas. As linhas, que Rodchenko vinha derivando de sua desconstrução progressiva do pictórico, como na *Construção nº92* [Img. 1.16], aparecem tanto no monumento de Tatlin quanto, de forma mais pronunciada, em seu *Relevo* de 1914-15 [Img. 1.14]. Do mesmo modo, a construção circular em espiral daquela, com seu eixo deslocado diagonalmente, remete aos círculos concêntricos da *Construção espacial nº12* [Img. 1.17], alguns meses anterior. Durante a Terceira exposição do OBMOKhU, onde a construção foi exibida pela primeira vez, relata-se que Rodchenko lançava feixes de luz que a trespassavam e projetavam sombras intrincadas nas paredes. Semelhante efeito poderia ser antecipado também para o monumento de Tatlin, ao ser iluminado pelo sol, caso tivesse sido efetivamente erigido. Ressaltando a própria autoria destas construções, que adiantou-se à de Tatlin destacando-se da parede e ganhando a materialidade de objetos que não objetos de arte, Rodchenko afirmou que possuíam maior inovação e radicalismo formal pois, ao contrário dos relevos de Tatlin, suas peças foram feitas

⁶⁰ Duas delas também exibidas na *Décima Mostra Estatal*. DABROWSKI, Magdalena in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 32.

para serem olhadas por todos os lados. Ele reforçou as diferenças entre estas construções e os relevos em um escrito de 1922:

In the first place they signified the abandonment of painting for the move toward real space. Tatlin had not yet made up his mind to take this step and had constructed counter-reliefs which were still attached to the walls and like paintings could not be looked at from all sides.⁶¹

O movimento defendido pelo artista, que, com a busca da materialidade da tela, e sua conseqüente tridimensionalidade, por meio da *factura*, seria em direção ao real, o levava neste caso em busca do “espaço real” que não a parede onde se confina a obra de arte. Ou seja, ele buscava a presença do material, do concreto, que o afastasse mais da idéia de arte e que o aproximasse de uma construção de engenharia. Que não se prendesse a uma representação “ilusória”, mas que fosse engendrada por aparato ou técnica correlata ao engendramento de um país socialista, e que já tinha chamado a sua atenção para a *factura* da pintura em tela, e foi assim também fundamental na passagem para a fotomontagem, e em seguida para a opção efetiva pelo fotografar.

Em outubro de 1920, na *Décima Nona Mostra Estatal* em Moscou, Rodchenko apresentou cinquenta e sete desenhos feitos em uma pesquisa sobre a linha e o linearismo. Remetendo aos desenhos com régua e compasso de 1915 [Img. 1.1], estes novos desenhos traziam uma tentativa de isolar a linha como única matéria de constituição do quadro [Img. 1.16]. Foi dada, assim, à linha a mesma atenção que era dada à *factura*⁶². Um dos desdobramentos desta experimentação

⁶¹ RODCHENKO, A. in KHAN-MAGOMEDOV, Selin O. *op. cit.* p. 38, nota 2. Dabrowski completa, afirmando que “Tatlin would in fact take that step only a year later, in his famous project for the *Monument to the Third International* – the so-called Tatlin’s Tower, essentially a monumental spatial construction à la Rodchenko”. DABROWSKI, Magdalena in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 33.

⁶² Embora o próprio artista tenha sempre defendido um caráter de avanço contínuo, que por vezes sua obra parece efetivamente demonstrar, e que alguns autores aceitam e corroboram, Hubertus Gassner afirma que há sim uma ruptura entre as obras de Rodchenko em que desenvolveu suas pesquisas com a *factura* e estas com a linha. Diferente, por exemplo, de Benjamin Buchloh, que vê a predominância da *factura* por um período bem mais abrangente, quase até as fotomontagens, para Gassner a *factura* possuiu força no período em que o artista estava ligado a um ideário anarquista, pois ela é uma pintura com características mais individuais, enquanto que a pesquisa com a linha demonstraria preocupações mais coletivas, próprias ao ideário socialista. O que, de todo modo, se mantém, é a idéia de experimentação, presente em praticamente toda a produção do artista nas décadas de 1910 e 1920. Ver GASSNER, H. *op. cit.*; BUCHLOH, B. *From Factura to factography. October* 30, (winter 1984).

foi a transposição das linhas bidimensionais para objetos tridimensionais, dos quais apenas um que fez parte da exposição se manteve intacto, a *construção espacial nº 12* [Img. 1.17].

Já no período anterior à Primeira Guerra Mundial, muitos artistas da vanguarda se depararam com a questão da representação. A maioria optou, naquele momento em diante, pela abstração, mas de formas diversas e com conseqüências variadas. As linhas, enquanto matéria-prima pictórica, vinham se tornando cada vez mais instigantes aos artistas, sendo o foco de experimentos práticos e teóricos, inclusive para Rodchenko. Também para o pintor Wassili Kandinski era um tema na época, levando-o a publicar em 1919 um artigo na revista *Iskusstvo* (Arte) chamado *Sobre a Linha*. Rodchenko, por sua vez, redigiu um artigo-manifesto, *Linearismo*, em 1921 – tema, porém, cuja presença em seus cadernos de trabalho consta em anotações já de 1919. Neste artigo ele apresentou idéias contrárias às de seu colega, que não partilhava da opção de Rodchenko por uma arte mais voltada para a questão material, o que fazia com que fosse considerado dissidente da arte politicamente orientada. Efetivamente, o uso da linha em Kandinski difere muito do uso que Rodchenko, Tatlin e Malevich fizeram. Vê-se nas **Imgs. 1.7 e 1.8** que Kandinski, apesar de lançar mão de uma geometria também pronunciada – principalmente em *Oval Vermelha*, com a presença do trapezóide, um elemento caro ao Suprematismo – e do eixo deslocado na vertical, sua escolha vai no sentido de priorizar a composição estética harmoniosa, e não uma construção de elementos racionais⁶³. Na pintura de Kandinski, como nas de Malevich e Rodchenko, já havia o abandono de qualquer referência figurativa. O artista vinha buscando este abandono e o teorizou, quando morava em Munique, em seu livro *Do espiritual na Arte*, redigido em 1911, e publicado em tradução russa em 1914. No entanto, ao contrário das obras dos outros dois artistas, pode-se ver que *Tristeza* e *Oval vermelha*, embora sejam abstratas, ainda mantêm forte expressividade pictórica. Esta expressividade estava totalmente ausente dos quadros suprematistas de Malevich. A solução que o artista encontrou para a representação nestas suas pinturas, foi uma solução um tanto radical. No catálogo que acompanhou a exposição *0:10*, onde foram apresentadas telas suprematistas pela primeira vez, Malevich afirmou:

⁶³ Estas duas noções, “composição” e “construção” estarão no centro dos debates artísticos do grupo de Rodchenko a partir de 1921. Ver páginas seguintes deste primeiro Capítulo.

Distortion was driven by the most talented to the point of disappearance, but it did not go outside the bounds of zero.

But I have transformed myself in the zero of form and through zero have reached creation, that is, suprematism, the new painterly realism – nonobjective creation. ...

Our world of art has become new, nonobjective, pure.

Everything has disappeared; a mass of material is left from which a new form will be built.

In the art of suprematism, forms will live, like all living forms of nature.

These forms announce that man has attained his equilibrium; he has left the level of single reason and reached one of double reason.

(Utilitarian reason and intuitive reason.)

The new painterly realism is a painterly one precisely because it has no realism of mountains, sky, water.⁶⁴

De modo semelhante, Rodchenko procurou superar a questão da representação em suas pinturas como um cientista que fosse dissecando e analisando cada componente de um dado objeto. Com este espírito científico, racional, aplicado à arte, ele pretendeu ir despindo a pintura de cada componente pictórico, e chegou a conclusão de que o elemento fundamental seria a linha. Uma das telas em que pode-se ver a pesquisa prática que intentou desenvolver sobre a linha é *Construção nº92* [Img. 1.16]. Nela as linhas são desenhadas de uma forma muito marcada, auxiliada por instrumentos que lhe conferem precisão, ao contrário das pinturas de Kandinski, nas quais as linhas são feitas à mão livre, não sendo simplesmente retas, mas ângulos, tramas, traços arredondados. Rodchenko, em *Linearismo*, afirmou:

A linha imprecisa, trêmula, traçada pela mão, não pode ser comparada com a linha reta e precisa desenhada com o esquadro, reproduzindo exatamente o *design*. O trabalho artesanal deverá tentar tornar-se mais industrial. O desenho, como foi

⁶⁴ In BOWLT, J. (org). *op. cit.*, p. 133. Sobre a questão da representação na arte da vanguarda russa, Susan Buck-Morss aprofunda um pouco o debate afirmando que a geometrização não deixa de ser uma forma de representação – forma esta que estaria em consonância com a modernização que o ocidente sofria, e que a Rússia buscava alcançar. Ela afirma: “The art of the Russian avant-garde prided itself in being ‘nonobjective’, and was accused by its enemies of being ‘formalist’, but it remained representational in the important sense that it was mimetic of the experience of modernity. Precisely through abstraction, artworks gave expression to a human sensorium fundamentally altered by the tempos and technologies of factory and urban life. What was utopian in Malevich’s art was the belief that the geometric forms laid bare by industrial production could, in their mathematical interrelationships, bring about a reconciliation between modern human beings and their new environment. Geometric harmony was seen as a model for spiritual and hence social harmony.” BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe – the passing of mass utopia in East and West*. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 63.

concebido no passado, perde seu valor e é transformado em diagrama ou em projeção geométrica.⁶⁵

Para o artista, a tecnologia tinha um papel fundamental no âmbito da arte. Ao mesmo tempo que mediaria a mão do artista, livrando a obra de uma expressividade orgânica, ela deveria, também, permitir que a arte trabalhasse em nome da produção industrial.

Por outro lado, a opção de Kandinski pela intuição e não pela razão, pela harmonia de composição e não pela sólida construção, está em parte relacionada à sua ligação com a teosofia, teoria que se coloca entre a filosofia e a religião. Suas opções estéticas, em assuntos cruciais, batiam de frente com as de Rodchenko. À época deste debate os dois artistas estavam em contato, pois Rodchenko e Stepanova moravam no apartamento de Kandinski entre 1919 e 1920. Meses depois, Rodchenko seria o responsável pela expulsão do experiente e renomado colega da INKhUK, que declarou oficialmente desejar deixar de lado a arte “espiritualista”, “mística” de Kandinski em favor da arte mais materialista defendida por Rodchenko⁶⁶.

Apesar de os ânimos algumas vezes terem se exaltado, e de Rodchenko ter fomentado uma competição entre ele e os demais artistas no sentido de defender a própria arte como mais adequada ao mundo socialista, a partir de 1921 a vanguarda russa já não mostrou tanto vigor quanto antes. Christina Kiaer credits este arrefecimento em parte à implementação e desenvolvimento da NEP, que trouxe de volta à sociedade russa uma divisão de classes, bem como uma mediação do mercado entre a arte e seus patrocinadores, cujo julgamento estético era considerado retrogrado e característico do padrão burguês⁶⁷. Calcados, como estavam, nos ideais do período do Comunismo de Guerra, os artistas da vanguarda não estariam agradando aos novos homens de negócios, os *Nepmanianos*, que seriam menos interessados nos experimentos radicais de uma arte beligerantemente socialista, do que nos modelos da arte tradicional. A tradição da pintura realista, que possuiu historicamente importância dentro da arte russa que predominava em muitas correntes artísticas – que jamais desapareceram mesmo durante o auge

⁶⁵ in FER, Briony. *A Linguagem da Construção*, in FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 113.

⁶⁶ Ver LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.* pp. 111-114; DICKERMAN, Leah. *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye*, pp. 29-30; DABROWSKI, Magdalena in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, pp 34-35.

⁶⁷ Ver KIAER, C. *op. cit.*, pp. 18-26.

da vanguarda – correspondia melhor ao gosto destes *Nepmanianos*, bem como ao papel de veículo da propaganda estatal que o governo esperava da arte. Paulatinamente a partir da morte de Lênin em 1924, e de forma definitiva no início da década de 1930, o Partido proclamou o Realismo Socialista como estética oficial do regime. A partir daí, os artistas não gozaram mais de liberdade criativa e muitas das obras vanguardistas foram pejorativamente consideradas obras com preocupações exclusivamente formalistas, e portanto burguesas. Na **Img. 1.20** há a fotografia de uma exposição realizada na Galeria Tretyakov em Moscou, 1937, que, entre outras obras, trazia *Tristeza* de Kandinski [**Img. 1.7**], uma das pinturas da série *Preto sobre preto* de Rodchenko e *Suprematismo dinâmico* e *Quadrado Negro* de Malevich [**Imgs. 1.11 e 1.5**]. Vê-se, porém, na parede, ao lado das pinturas, um cartaz onde se lê “A arte burguesa no beco sem saída do formalismo e da autonegação”, indicando aberta e indistinta perseguição às mais diferentes correntes da vanguarda, exibida como contra-exemplo, quase como “arte degenerada”.

Kandinski foi chamado por Lunacharski, ainda dentro das primeiras medidas de reformulação do Estado socialista, para reorganizar e adequar o ensino de artes por meio do INKhUK, o Instituto de Cultura Artística, fundado em 1920. O que Kandinski propôs, no entanto, estava ligado à sua forma de compreender a arte como um processo intuitivo e subjetivo – pensamentos que ele já havia publicado em *Do Espiritual na Arte*, de 1911, e que veio a se tornar a base de seu curso na Bauhaus alemã, para onde foi em dezembro de 1921 – e encontrou forte resistência junto a outros membros do Instituto, que depois vieram a formar o grupo construtivista, do qual Rodchenko fez parte⁶⁸. Após a saída de Kandinski, os debates internos à INKhUK se iniciaram para estabelecer um novo programa para a instituição. A ‘arte pura’, como por exemplo a pintura de cavalete, foi excluída de imediato. Deste modo, Stepanova declarou, em uma conferência para a INKhUK, que

⁶⁸ Em um relatório da própria INKhUK de 1923 lê-se: “There was found to be a fundamental divergence between Kandinskii and some of the members of the Institute. The psychological approach of Kandinskii sharply diverged from the views of those who considered the material, self contained ‘object’ to be the substance of creation. Kandinskii left and Rodchenko, Stepanova, Babichev and Bryusova entered the administration.” in LODDER, C. *op. cit.* p. 81.

Once purged of aesthetic, philosophical and religious excrescences, art leaves us its material foundations, which henceforth will be organized by intellectual production. The organizing principle is expedient Constructivism, in which technology and experimental thinking take the place of aesthetics.⁶⁹

Nos debates, duas posições contrárias emergiram, e o foco da discussão tornou-se a contraposição entre “composição” e “construção”. A “composição” estava ligada à idéia de que seria possível manter uma arte de preocupações formais, estéticas, considerada pelos seus oponentes como burguesa. “Construção” era ligada à noção de construções utilitárias e à produção industrial. Vigorava então a *fase de laboratório*, assim chamada por alguns artistas do grupo, para denominar o período de experimentação artística pela qual passavam. *Fase de laboratório*, bem como o próprio *Construtivismo*, nome do grupo que Rodchenko ajudaria a criar em seguida, eram termos ligados propositalmente à ciência – em detrimento da arte tradicional: a pintura de cavalete e a escultura decorativa – e indicava o intuito de experimentar com os materiais e formas. Foi também nesta fase substituída a denominação de “obra de arte” para as peças produzidas pelos artistas engajados, e em seu lugar foi adotado o termo “construção”⁷⁰. Era o ano de 1921, quando a produção na Rússia começava a ser retomada através da introdução da NEP, a Nova Política Econômica. As palavras russas, correlatas a “construção”, usadas pelos construtivistas para definirem suas obras eram originadas da arquitetura e da construção civil: *konstruktsiya* e *konstruirovaniye*⁷¹. Também a própria palavra “construção” possuía um sentido político muito forte, pois foi usada por Lênin em seus discursos no sentido de promover “a construção do socialismo” por meio do legado do capitalismo, ou seja, por meio dos especialistas burgueses. Assim, no programa do Grupo de Trabalho Construtivista, 1921, havia a referência ao

⁶⁹ STEPANOVA, V. *apud* GASSNER, Hubertus. *op. cit.*, p. 299.

⁷⁰ Falando sobre a exposição do grupo Obmoku, em Moscou, 1921, onde Rodchenko exibiu sua *Construção espacial nº 12*, Briony Fer afirma: “A premissa por trás ... [das] obras presentes na exposição, era a de que um sistema de construção racional, calculável, podia ser investigado cientificamente, e que os princípios estabelecidos poderiam ser então aplicados no trabalho utilitário, no que atualmente chamamos de *design*. Essa investigação era considerada um trabalho especializado, por meio do qual os artistas se envolveriam nos processos de produção sob as condições transformadas da nova sociedade. Após a Revolução de 1917, a arte foi cada vez mais questionada como uma categoria viável; a arte de cavalete passou a ser vista por muitos artistas e teóricos de vanguarda como o produto de sociedades individualistas e burguesas inadequada para uma sociedade organizada em bases coletivas e proletárias.” FER, Briony, *op. cit.*, pp. 91-92.

⁷¹ Ver FER, Briony, *op. cit.*, p. 100.

Papel a ser exercido na “edificação” de uma cultura socialista, ecoando o uso constante feito por Lênin da metáfora da “construção comunista”. Lênin propunha que o comunismo deveria explorar, para seus próprios fins, a ciência, a tecnologia e a cultura legadas pelo capitalismo: “devemos construir o socialismo a partir dessa cultura, não temos outro material – nós temos burgueses especialistas e nada mais. Não temos outros tijolos com os quais construir”⁷².

Sem deixarem de lado as mostras e exposições como locais de apresentação e fórum de debate, e sem poderem abrir mão de certas características imediatamente relacionadas com a arte tradicional – como o suporte, por exemplo a tela, e certos os materiais, por exemplo a tinta – os construtivistas buscavam, de forma um tanto paradoxal, cada vez mais se afastar da noção de “obra de arte”, refugiando-se nas “construções”, que questionavam o quanto podiam estas características. Assim, vê-se nos relevos de Tatlin o uso de metal e arame [Imgs. 1.14 e 1.15], em pinturas de Rodchenko o uso de esquadro e régua [Imgs. 1.1, 1.2 e 1.16], e em telas de Malevich a negação do figurativo e a supressão de elementos pictóricos [Imgs. 1.5 e 1.6].

Por vezes, o apelo à construção foi tomado literalmente pelos artistas de vanguarda, e muitos deles, inclusive Rodchenko a partir do ano de 1921, fizeram projetos arquitetônicos para as cidades russas, muitas vezes prédios futuristas, como o monumento de Tatlin [Imgs. 1.12 e 1.13]. Outras vezes ainda, os artistas engajaram-se não só com a construção do comunismo, mas também de um mundo inteiramente novo, como foi visto anteriormente nos manifestos programáticos dos construtivistas e do LEF, e que também foi o caso de Rodchenko.

Os debates na INKhUK se estenderam de tal forma, que as posições conflitantes não encontraram um meio termo, o que culminou com a formação de um grupo separado no interior do Instituto, o Primeiro Grupo de Trabalho Construtivista, formado ainda em 1921 por A. Gan. Varvara Stepanova e Rodchenko. Em 1922 uniram-se a eles os irmãos Stenberg, Konstantin Medunetski e Karl Ioganson⁷³. Os trabalhos deste grupo dissidente foram expostos na terceira exposição do OBMOKhU, e, segundo Christina Lodder, apresentaram forte ênfase na precisão,

⁷² FER, Briony, *op. cit.*, pp. 105-106.

⁷³ Sobre as discussões que contrapunham construção e composição, Christina Lodder afirma: “As the debates progressed attitudes on the part of the participants crystallized and a basic divergence emerged between those artists who considered that construction could exist as a purely aesthetic principle within a two-dimension art work and those, prominent among whom were the members of the First Working Group of Constructivists, who felt emphatically that material was an integral part of the concept of construction and that therefore it was related to real objects rather than to any medium of painting”. LODDER, C. *op. cit.*, p. 83.

clareza e economia oferecidas pelas formas geométricas. A relação com a tecnologia seria, segundo a autora, ressaltada por estas características, que teriam sido incitadas pelo Monumento à Terceira Internacional de Tatlin.

Although Tatlin's Tower pointed the way towards a new synthesis between the arts, and between art and technology, his method of working was based on the textual possibilities of materials as well as their formal presence. The ideas which he expressed in his Monument to the Third International have been interpreted by the OBMOKhU as a "celebration of the machine" and in this dimension only. To them the organic form and texture of material has become less important and the stress on material, as worked and processed by machine technology, has become greater. The two trends which were evident in the non-utilitarian construction have become distilled into one dominant trend – that of the geometric form in technologically processed material highly influenced by mechanical forms. The story of Constructivism from this point onwards is pre-eminently involved with technology and is concerned with what could be described as technological or mechanical form. The next phase of Constructivism's development was characterized by the attempt to build a theoretical basis for the harnessing of these technologically inspired formal explorations to the revolutionary tasks of creating a socialist environment.⁷⁴

A noção de tecnologia que passou a fazer parte da agenda dos construtivistas seria fundamental mais tarde na adoção da fotografia por Rodchenko. Ela tem origem tanto nas pesquisas formais quanto no desejo engajado dos artistas de que a arte penetrasse no cotidiano, facilitando-o e melhorando-o, uma arte que estivesse ligada à produção industrial. Não havia na concepção destes artistas, portanto, pesquisas puramente formais. A forma e o conteúdo da obra deveriam ser mais do que nunca inseparáveis. Assim, a partir da ênfase no aparato material que engendra o quadro, sugerida por Tatlin, e com a busca do elementar dentro da forma sugerida por Malevich, Rodchenko trabalhou muito próximo ao conceito de *factura*, a textura ou superfície do quadro. Para ele, como também para muitos artistas ligados às vanguardas mesmo antes de 1917, o que interessava na pintura era a sua qualidade material, física, e não a imagem representacional, que seria uma característica de ilusão. Daí o interesse na superfície da tela, inclusive nas cores e qualidades das tintas, que para Nicolai Tarabukin, crítico e teórico vanguardista, era o que dava significado à pintura não-objetiva⁷⁵. A *factura* fazia parte da teoria

⁷⁴ LODDER, C. *op. cit.* p. 72.

⁷⁵ N. Tarabukin fez esta afirmação no ensaio *For the Theory of Painting*, de 1916, mas publicado apenas em 1923. Citado em DABROWSKI, Magdalena in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 26.

lingüística dos formalistas, que a julgavam um fator importante em todas as artes. Era a valorização do material que engendra a obra, e que ao mesmo tempo lhe dá significado. Segundo Magdalena Dabrowski, “The physicality of the painting as an object, and the physicality of the execution, become the new criteria in the appreciation of the work of art. Material itself – in this case paint – and the method of its application influence the perception of the object”⁷⁶. A opção pela *factura* é assim plena de significados, pois indica também a preocupação com as reações do público da arte, considerado pelo artista no momento da execução da obra, e pensado como público de massas. O conceito de *factura* e o de construção são dois lados de uma mesma moeda, a arte engajada dos construtivistas russos.

Do mesmo modo, segundo o crítico Benjamin Buchloh, a ênfase na *factura* tinha forte ligação com o processo de industrialização e a tentativa de retomada da produção estagnada, denunciando novamente a ligação que os artistas procuravam manter entre sua produção e a transformação da sociedade, ou seja, a tarefa social que a arte se impôs então.

Faktura is therefore the historically logical aesthetic correlative to the introduction of industrialization and social engineering that was imminent in the Soviet Union after the revolution of 1917. For that reason *faktura* also became the necessary step within the transformation of the modernist paradigm as we witness it around 1920. When in 1921 A. V. Babichev, the leader of the Working Group for Objective Analysis (of which Rodchenko and Stepanova were members), gives a definition of art production, his statement is strikingly close to ideas of Taylorism, social engineering, and organized consumption, as they became operative at that time in both western European and American society: “Art”, he wrote, “is an informed analysis of the concrete tasks which social life poses. ... If art becomes public property it will organize the consciousness and psyche of the masses by organizing objects and ideas.”⁷⁷

Nas palavras de Babichev, bem como nos programas dos construtivistas e do LEF citados no início deste Capítulo, pode-se perceber que a própria idéia de arte foi radicalmente questionada. Por trás deste questionamento, percebe-se que a preocupação dos artistas girava em torno da indagação acerca do papel da arte e do artista dentro de um Estado socialista, que ainda precisava lutar por sua efetiva consolidação. Uma das formas encontradas de manter a presença da arte coerente dentro deste Estado foi dotá-la de uma característica pedagógica, de instrução

⁷⁶ DABROWSKI, Magdalena in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 30.

⁷⁷ BUCHLOH, B. *op. cit.*, pp. 53-54.

das massas e de veiculação de um ideário. Para tanto, ela deveria trazer em seu próprio engendramento uma rígida coerência com os ideais da Revolução Russa. Daí a busca de instrumentos, materiais e técnicas que permitissem manter tal coerência, como a régua e o compasso, e a *factura*.

Rodchenko desenvolveu sua arte, principalmente a partir de 1918, como um soldado no fronte, e também como um cientista no laboratório. Procurou afastar-se cada vez mais do que entendia como arte tradicional, por meio das noções de construção e de *factura*. É portanto significativo que a grande maioria dos autores que estudam o período identifique como crucial, o momento em que Rodchenko desvincilhou-se de uma das principais manifestações desta arte tradicional, declarando o fim da ‘pintura de cavalete’: a exposição 5x5=25, realizada em Moscou em 1921⁷⁸. Nesta ocasião, ele apresentou um tríptico de telas: *Puro azul*, *Puro vermelho* e *Puro amarelo*, que traziam, cada uma, apenas a cor do título as cobrindo. Na concepção do artista, ele levava assim às últimas conseqüências a experimentação iniciada pelos primeiros contatos com Malevich e Tatlin, a experimentação de análise e desnudamento pictórico que havia conduzido nestes anos. Tais pinturas foram consideradas por ele a sentença de morte à este meio⁷⁹: das telas cobertas uniformemente, cada uma com uma das cores primárias, não se podia ir além na desconstrução pictórica.

⁷⁸ John E. Bowlit declarou sobre a atuação de Rodchenko na pintura: “Of his many achievements, Rodchenko is remembered perhaps above all for the three monochrome canvases (yellow, red and blue) that he contributed to the 1921 exhibition 5x5=25, in Moscow, a farewell gesture to what he and his immediate colleagues considered to be the necrotic art of painting. Alexandra Exter, Popova, Rodchenko, Stepanova, and Aleksandr Vesnin dismissed the notion of the painter or sculptor working in the privacy of the studio and maintaining a status of privilege and prestige.” BOWLIT, John E. *Long Live Constructivism!*, in LAVRENTIEV, Aleksandr N. (org) *op. cit.*, p. 13; Peter Galassi também indica esta ocasião como ruptura em *Rodchenko and Photography’s Revolution* in DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah. *op. cit.*, p. 101. No mesmo volume, Leah Dickerman, em *The Propagandizing of Things*, afirma também que “If Rodchenko killed off both the traditional artist and his work, it was in order to reconfigure art as a modern, politically aware practice that would be part of and responsible to the new Soviet society. For if the triptych seemed to carry painting’s progressive definition of its own materials and qualities as far as that process could go, it also displayed the limitations of the idea that artistic development could be purely formal – the limitations, that is, of the idea of the autonomous work of art. To Rodchenko and those around him, the death of painting clearly signaled a paradigm shift: artmaking could no longer be regarded as a self-sufficient activity. The artist, by extension, had also lost his or her autonomy, expelled, as it were, from the confines of the studio and into society. DICKERMAN, Leah. *The Propagandizing of Things*, in DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah. *op. cit.*, p. 63.

⁷⁹ Sobre estas telas, ele afirmou, em escrito de 1939: “I reduced painting to its logical conclusion and exhibited three canvases: red, blue and yellow. I affirmed: it’s all over. Basic colors. Every plane is a plane and there is to be no representation.” *apud* DABROWSKI, Magdalena. in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 43.

De modo tanto experimental quanto combativo, o objetivo de Rodchenko era abalar não só a noção de obra de arte, mas também o próprio papel do artista, que, destituído pelos construtivistas do lugar privilegiado de gênio dotado de arrebatadoras inspirações, deveria agora ocupar seu lugar na construção do novo mundo e do novo homem socialistas, porém de uma forma artística, criativa e inovadora. As sucessivas experimentações com as formas e materiais mostra que a arte estava, portanto, sendo compreendida por Rodchenko e seus colegas como fruto de um movimento dialético e necessário em direção a um fim: o estabelecimento da verdadeira arte revolucionária, que melhor expressaria as conquistas políticas e sociais do regime soviético e assim teria uma ação de aperfeiçoamento em seus espectadores. Esta noção apareceu de forma mais clara no artigo já mencionado de Ossip Brik, presente na primeira edição de *Lef* de 1923, “À produção!” (*V proizvodstvo!*):

Rodchenko sees that the problem of the artist is not the abstract apprehension of color and form, but the practical ability to resolve any task of shaping a concrete object. Rodchenko knows that there aren't immutable laws of construction, but that every task must be resolved anew, starting from the conditions defined by the specific case.

...

Rodchenko is patient. He will wait; meanwhile he is doing what he can – he is revolutionizing taste, clearing the way for the future, non-aesthetic, material, expedient culture.⁸⁰

O seu constante “evoluir” em direção a este fim parece, dentro deste discurso, dotar a arte de uma necessidade histórica correlata à necessidade histórica da Revolução no pensamento marxista e à compreensão de que o Estado comunista seria o ponto de chegada inevitável⁸¹.

⁸⁰ O. Brik *À Produção* apud DICKERMAN, L. *Rodchenko's Câmera Eye*, p. 3.

⁸¹ Hubertus Gassner afirma que houve uma clara ruptura entre a obra de Rodchenko que se ateve mais à *factura*, como as pinturas da série *Preto sobre preto*, e as mais calcadas no racionalismo posterior, como as que exploraram a linha e as expostas na exposição do OBMOKhU. Rodchenko, porém, assim como outros artistas da vanguarda, não estaria interessado em admitir tal ruptura, defendendo sempre o discurso da evolução da sua arte em caminho reto, movida por leis imanentes. Ver GASSNER, H. *op. cit.*, p. 311. Também sobre a comparação entre a concepção histórica marxista e a dos artistas da vanguarda russa, e sobre suas consequências, Buck-Morss afirma: “Precisely the intellectual prejudice of history-as-progress led both artists and party leaders to assume that political revolution and cultural revolution must be two sides of the same coin. But when the October Revolution brought to history its scenario of proletarian class rule, the logic of what constituted ‘progressive’ art become intellectually confused and politically controversial. The avant-garde artists – suprematists, rayists and futurists – were clearly the most ‘revolutionary’ in terms of their break with traditional artistic practice. But did this prove their clairvoyance as anticipatory of the proletarian culture, or was it, on the contrary, a sign of historical decadence, connecting them fatally to late bourgeois, European modernism, which it was now clear was *not* the harbinger of socialist revolution? In winning *this* battle, defining its rightful place within the historical continuum of art, avant-gardism lost its

Após a criação de seu tríptico, Rodchenko acreditou estar dando mais um passo em direção à esta sua concepção de evolução da arte. Foi, assim, o momento de virada em que o meio artístico tradicional foi trocado por meios técnicos, pois já em 1922 Rodchenko se voltou para a fotomontagem, e em 1924, para a fotografia.

3.

A fotomontagem possibilitou a Rodchenko novamente trabalhar com a representação em sua arte, sem no entanto, usar o paradigma de representação tradicional, que considerava burguês. Suas obras puderam se aproximar mais do que nunca do que ele identificava com o real, o cotidiano, e, devido à fidelidade da representação fotográfica, visavam ser também mais próximas e inteligíveis às massas. Em 1922, com o decreto de Lênin concernente ao cinema, de 17 de janeiro, o Partido Comunista começava a impingir alguma pressão em grupos artísticos para que estes se voltassem na direção de uma arte mais realista. Tal decreto visou a criação de uma indústria cinematográfica soviética que estaria incumbida de propagar os ideais e valores comunistas por meio de seus filmes e documentários. No mesmo texto, Lênin referiu-se brevemente a fotografia, exultando a produção de imagens com os mesmos intentos dos filmes de propaganda, estipulando que ‘fotografias de interesse para propaganda devem ser apresentadas com as legendas apropriadas’⁸². Estas novas diretrizes podem ter colaborado para que Rodchenko julgasse ter esgotado as possibilidades da arte abstrata – principalmente, mas não só, a pintura. Muitas vezes compreendida como uma resposta às pressões governamentais, a revalorização da representação na arte – especialmente por meios técnicos como o cinema e a

credibility as a revolutionary strategy in its own right and was reduced in the Soviet story to a historical moment within ‘art’s’ development. The avant-garde’s claim of being the historical destination of art might indeed be accommodated within the cosmological temporality of the party, but by this same gesture, its ‘truth’ was historicized. Already by the mid-1920’s, the avant-garde of suprematism and futurism was spoken of in Russia as passé. All art that was not going in the direction of the party was historically ‘backward’, bourgeois rather than proletarian, and hence ultimately counterrevolutionary. Once artists accepted the cosmological time of the political vanguard, it followed that to continue to be revolutionary in a cultural sense meant glorifying the successes of the party and covering over its failures. And this entailed a complete reversal of art’s experimental effect; art was no longer to inspire imagination in a way that set reality into question but, rather, to stage affirmative representations of reality that encouraged an uncritical acceptance of the party’s monopolistic right to control the direction of social transformation.” BUCK-MORSS, Susan. *op. cit.*, p. 61.

⁸² In LODDER, C. *Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography*. History of Photography, vol. 24, nº4, winter 2000, p. 293.

fotografia – pode ser também interpretada como uma rápida compreensão e voluntária adoção da defesa da propaganda feita por Lênin.

Também no início da década de 1920 os conflitos que se seguiram à Revolução de Outubro amainaram e o país novamente pôde estabelecer contato com a arte européia. Data dos meses seguintes a esta abertura a adoção da fotomontagem por artistas russos, que ocorreu de forma praticamente simultânea à de artistas alemães⁸³. Raoul Hausmann reclama para si, e para o grupo dadaísta do qual fazia parte, o termo *fotomontagem*:

Seized with an innovatory zeal, I also needed a name for this technique, and in agreement with George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader, and Hannah Hoch, we decided to call these works *photomontages*. This term translates our aversion at playing the artist, and, thinking of ourselves as engineers (hence our preference for workmen's overalls) we meant to construct, to assemble our works.⁸⁴

Pode-se perceber pela declaração de Hausmann que a fotomontagem foi escolhida então como meio artístico privilegiado por motivos em parte semelhantes aos dos construtivistas russos do mesmo período, como Rodchenko. A forte presença da idéia de construção é fundamental. Assim como os russos, estes dadaístas diziam-se engenheiros, e declaravam a preferência por vestirem-se com uniformes de operários. Rodchenko também usava um uniforme semelhante, um macacão que ele desenhou e que sua esposa, Varvara Stepanova, confeccionou. Mais importante, no entanto, é a negação da idéia de artista tradicional, bem como a idéia de obra de arte. Unindo partes de imagens que já existiam, e que foram produzidas com outras finalidades, na maioria dos casos publicadas em veículos de comunicação de massas, o artista se destituiria do papel de agente criador, de inspirado imitador da natureza, e passaria a ocupar o lugar de um técnico, apto a lidar com maquinário tecnológico da modernidade. Deste modo, Hannah Höch afirmou: “Our whole purpose was to integrate objects from the world of machines and industry in the world of art”⁸⁵. Também para Rodchenko e seus colegas a fotomontagem simbolizava a presença da tecnologia e da modernidade. Porém, poderia se supor

⁸³ Segundo John E. Bowlt, “After his visit to Berlin in late 1922 Mayakovsky brought back to Moscow examples of photomontage work by German artists like George Grosz and John Heartfield. These were seen by Rodchenko and very likely by other members of the *Lef* group, including Klucis.” in PHILLIPS, C. *op. cit.*, p. 212.

⁸⁴ ADES, Dawn. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1976, p. 12.

⁸⁵ *Idem*, p. 13.

que se a declaração de Hannah Höch fosse feita por um construtivista russo, ela seria inversa: o objetivo deles seria menos integrar objetos pertencentes ao mundo da máquina e da indústria na arte, do que integrar a arte ao mundo da tecnologia e da indústria.

O desenvolvimento da fotomontagem, no geral, tem estreita relação com o desenvolvimento dos veículos impressos de comunicação de massas, e em especial dos jornais e revistas ilustradas, pois muitos artistas utilizavam-se de figuras recortadas destes como *ready-made* e matéria-prima. Também nestes jornais e revistas ilustradas esta nova arte era divulgada, como nas revistas alemãs *AIZ* e *Neue Jugend*, a húngara *Ma*, que depois mudou-se para Viena, a *Veshsh*, publicada por El Lissitzki em russo, alemão e francês, e muitas outras. Na Rússia, a *Lef*⁸⁶ foi uma das principais revistas a reconhecer a importância das fotomontagens e publicá-las, sendo Rodchenko um dos principais colaboradores neste campo⁸⁷.

⁸⁶ Dawn Ades afirma: “By this date, photomontage was established as a preferred Constructivist medium. Klutssis was certainly right in saying that photomontage gathered momentum with *Lef* (Journal of the Left Front of the Arts, 1923-5), whose founders included Mayakovsky, Ossip Brik, Tretyakov and Rodchenko. The drive behind *Lef* was the need to link Constructivist theory with the practice of the individual artist, and to clarify the position of art within a revolutionary society. It was an attempt to form a broad front of artists on the ‘left’. The editorial for the first issue of *Lef* addressed as follows: ‘In dictating orders to the factory from your studios you become simply customers. Your school is the factory floor.’ This echoes the demands of the First Working Group of Constructivists, set up in 1921, which had taken issue with those artists like Gabo who held to the autonomous role of the artist, and dismissed as ‘studio dreams’ their belief in building up a new art to ‘match’ the new society. As Rodchenko said, ‘The same laws of economy and material limitation should govern the production of a ship, a house, a poem, or a pair of boots.’” ADES, Dawn. *op. cit.*, pp. 70-71.

⁸⁷ Sobre as ligações entre o Construtivismo russo e o Dadaísmo, Dawn Ades afirma a importância do transito de Lissitzki entre os vários grupos artísticos na década de 1920, salientando a declaração de Lissitzki e Ehrenburg em *Veshsh*: “ ‘The appearance of *Veshch* (Object) is an indication of the fact that the exchange of ‘objects’ between young Russian and west European masters has begun. Seven years of separate existence have shown that the community of the tasks and the aims of art in different countries is not something that exists by chance. We are standing in the dawn of a great creative era.’ This opening statement in the first issue of El Lissitzky’s and Ilya Ehrenburg’s review *Veshch/Gegenstand/Objet* outlines the common aspirations and activities of international Constructivism. ... First, there was a significant interaction between dada and Constructivism. Dada was not just an irrational nuisance, to be avoided or stamped out, situated at the opposite pole to Constructivism. ... The melding of Dadaism and Constructivism created some characteristic and striking “objects”: the special number of Kurt Schwitters’s periodical *Merz*, which he designed with El Lissitzky, Schwitters’s *Merzbau* in Hannover, (van Doesburg’s) “X-builden” (x-picture) poems in *De Stijl*, the four issues of Bonset/van Doesburg’s *Mécano*. ... Second, although as *vershch* had announced general contacts established between Germany and the USSR, and the 1922 exhibition of Soviet art has shown all the major constructivists, El Lissitzky was the dominant influence, particularly on van Doesburg and Moholy-Nagy, and particularly in the field of graphic design. Lissitzky had become a roving cultural ambassador for the new art, but at the same time he was not representative of such groups as the productionists.” ADES, Dawn, *Function and Abstraction in Poster Design*. In ADES, D. (org.) *The 20th-Century Poster. Design of the Avant-Garde*. Abeville Press: New York, 1984, pp. 56-57.

Tretyakov, membro do grupo LEF, referindo-se tanto às fotomontagens russas quanto às alemãs, afirmou: “If the photograph, under the influence of the text, express not simply the fact which it shows, but also the social tendency expressed by the fact, then is already a photomontage”⁸⁸. Ou seja, segundo ele poderia se criar uma fotomontagem somente com uma fotografia inalterada, desde que esta fotografia carregasse um conteúdo político, em diálogo com a matéria escrita da revista ou jornal em que estivesse publicada. A ligação com o âmbito político estaria, assim, na base mesma da concepção de fotomontagem⁸⁹. Para os artistas dadaístas, esta ligação também existia, na medida em que a fotomontagem era usada para questionar a posição privilegiada – elitista – da arte: era uma “anti-arte” que deveria chocar, agitando e destruindo a complacência européia do período seguinte à Primeira Guerra Mundial.

Durante a Feira Internacional Dada, realizada em 1920 em Berlim, Raoul Hausmann apresentou sua fotomontagem *Tatlin em casa* (1920) [Img. 1.22]. Nesta exposição, os artistas incluíram um cartaz com o seguinte slogan: “A arte está morta – vida longa à arte-máquina de Tatlin” [Img. 1.21], atestando a ligação entre os movimentos dadaísta e construtivista. Anos depois desta ocasião, Hausmann lembrou o processo criativo da elaboração de sua obra:

To have the idea for an image and to find the photos that can express it are two different things ... One day, I was aimlessly leafing through an American periodical. Suddenly I was struck by the face of an unknown man, and for some reason I made an automatic association between him and the Russian Tatlin, the creator of machine art. But I preferred to portray a man who had nothing in his head but machines, automobile cylinders, brakes, and steering wheels ...
Yes, but that was not enough. This man ought also to think in terms of large machinery. I searched among my photos, found the stern of a ship with a large screw propeller, and set it upright against the wall in the background.

⁸⁸ ADES, D. *Photomontage*, p. 17.

⁸⁹ A ligação da montagem – não só a fotomontagem, mas também a montagem cinematográfica, com quem ela possui grande afinidade – com a política foi, mais tarde, elaborada por Walter Benjamin em *Paris, Capital do Século XIX*. Atestando a união entre forma e idéia, e a possibilidade da obra de arte interferir no mundo, na própria feitura da história enquanto conhecimento, ele afirmou: “Um problema central do materialismo histórico que deveria enfim ser percebido: a compreensão marxista da história deve necessariamente ser adquirida em detrimento da visibilidade da própria história? Ou ainda: por qual caminho é possível associar uma visibilidade acrescida com a aplicação do método marxista? A primeira etapa nesse caminho consistirá em retomar na história o princípio da montagem. Ou seja, em edificar as grandes construções a partir de pequeníssimos elementos elaborados com precisão e clareza. Consistirá inclusive em descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total. Portanto em romper com o naturalismo vulgar em história. Em captar enquanto tal, a construção da história.” *Apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2005, pp. 191-192.

Wouldn't this man also want to travel? There is the map of Pomerania, on the wall at the left.

Tatlin certainly wasn't rich, so I clipped out of a French paper a man with furrowed brows, walking along and turning his empty pants pocket inside out. How can he pay his taxes?

Fine. But now, I needed something at the right. I drew a tailor's dummy in my picture. It still wasn't enough. I cut out of an anatomy book the internal organs of the human body and placed them in the dummy's torso. At the feet, a fire extinguisher.

I looked once more.

No, there was nothing to change.

It was all right, it was done!⁹⁰

Percebe-se com esta declaração de Hausmann até onde chegaram as semelhanças entre o movimento do qual fazia parte e o dos fotomontadores russos. Na declaração acima a arte ainda manteve algumas de suas características fundamentais, que eram para os construtivistas russos inaceitáveis. A presença de associações e relações não-rationais, que sobrepujam a noção de construção absolutamente planejada em favor da criação de uma atmosfera mais estética, e a fuga da concepção fundamental dos artistas russos, de que o engendramento da imagem faz parte de sua estética final – daí a importância da *factura*, por exemplo – são algumas divergências com o construtivismo que podem ser identificadas na descrição do processo criativo de Hausmann.

Na sua quarta edição, de 1924, a revista *Lef* trouxe um artigo em que as características da fotomontagem como meio artístico eram exaltadas. As ilustrações que Rodchenko havia criado para o livro de poesias de Maiakovski *Sobre Isso* [Imgs. 1.23 a 1.26] foram consideradas como um dos paradigmas deste meio na Rússia, e as do grupo dadaísta foram citadas como exemplos do que se produzia no ocidente. O artigo não foi assinado, indicando que ele refletia uma posição comum do próprio grupo:

Photomontage we understand to mean the utilization of the photographic shot as a visual medium. A combination of snapshots takes the place of the composition in a graphic depiction.

What this replacement means is that the *photographic snapshot is not the sketching of a visual fact, but its precise record*. This precision and documentary character of the snapshot have an impact on the viewer that a graphic depiction can never attain.

A poster on the subject of a famine composed of snapshots of starving people makes a much stronger impression than one presenting sketches of the same.

⁹⁰ *apud* NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York, Bulfinch Press/ MoMA, 2002, p. 211.

An advertisement with the photograph of the object being advertised is more effective than a drawing on the same theme.

Photographs of cities, landscapes, faces, give the viewer a thousand times more than can paintings of these subjects.

Until now, professional, that is artistic, photography endeavored to imitate painting and drawing; consequently, photographic reproduction was weak and did not reveal the potential inherent in it. Photographers presumed that the more a snapshot resembled a painting, the more artistic it was. In actual fact, the reverse was true: *the more artistic, the worse it was*. The photograph possesses its own possibilities for montage – which have nothing to do with a painting's composition. These must be revealed.

Here in Russia we can point to the works of *Rodchenko* as models of photomontage – in his covers, posters, advertisements, and illustrations (Mayakovsky's *Pro eto*).

In the West the works of *George Grosz* and other dadaists are representative of photomontage.⁹¹

As atenções já começavam então a se voltar para a fotografia como um meio autônomo, e a sua pretensa capacidade de mostrar a realidade sem cair na pintura realista do século anterior foi o fator mais enaltecido: as fotografias trariam antes a realidade do que símbolos, e esta característica lhe daria uma maior importância política. Novamente a composição tradicional foi substituída, e desta vez por uma combinação de imagens técnicas, ou seja, imagens produzidas e reproduzidas tecnicamente.

Para *Sobre Isso*, Rodchenko criou oito fotomontagens a partir de imagens retiradas de jornais e revistas, e de fotografias de Maiakovski e de Lilia Brik (1893-1978), amante do poeta e para quem o livro foi dedicado. As imagens que ele produziu têm importância dentro da história deste meio, naquele momento ainda em seu início, reconhecidas pela crítica. Elas têm forte poder narrativo, embora tenham se mantido fieis ao tom onírico do poema escrito por Maiakovski. O artista se beneficiou da possibilidade oferecida pelas colagens de reorganizar o mundo visível, mudando escalas de tamanho e criando metáforas, e o fez em consonância com o desenrolar do texto. A capa é um retrato de Lilia, e cada uma das ilustrações é acompanhada pelas seguintes frases do poema, na tradução de Paulo Cypriano intitulada *Isto*:

⁹¹ Tradução de John E. Bowlt para PHILLIPS, Cristopher. *op. cit.*, pp. 211-212. Grifos no original. Este artigo foi publicado na *Lef* nº 4, 1924, sem indicação do autor. Há várias opiniões entre a crítica atual, divergentes, sobre quem o escreveu. Para Phillips o autor teria sido Gustav Klutsis. Segundo Leah Dickerman, em *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye*, p. 4, teria sido O. Brik, Segundo Benjamin Buchloh, este texto seria atribuído por alguns pesquisadores ao próprio Rodchenko. Ver BUCHLOH, B. *op. cit.*, p. 60.

Na cama, ela, deitada./Ele -/Sobre a mesa. O telefone
 Rastejava/pelo fio/o monstro dos tempos trogloditas/do ciúme que rói. **[Img. 1.24]**.
 Com as patas eu tapo os ouvidos./Amassa-os em vão!/Eu escuto/a minha/a minha
 própria voz/a faca da voz fura-me as patas.
 E isso está assim parado há séculos/como era/não açoitam./E não move-se o jumento
 do dia-a-dia. **[Img. 1.25]**.
 E novamente/as cadentes estepes das paredes/ao alcance dos ouvidos tinem e
 suspiram no “two-step”.
 Tento o equilíbrio, /agito terrivelmente os braços
 Quatro vezes envelhecerei, quatro vezes rejuvenescido
 E ela/- ela amava os bichos -/também adentra o jardim. **[Img. 1.26]**.⁹²

Este poema é em certa medida auto-biográfico pois Maiakovski, naquele momento, estava separado de Lilia. Rodchenko usou retratos dela para a personagem feminina, e retratos do poeta para o personagem masculino. A história mostra um triste amante e suas desventuras com o ciúme e a solidão. As imagens são muito geométricas, lembrando as obras futuristas. Há uma clara preocupação com a construção das figuras sobrepostas, apesar do aparente caos gerado pela profusão de imagens, que reforça o caráter narrativo destas fotomontagens. Assim, quando o poema relata o sofrimento do amante rejeitado, com ciúmes, ao telefone, a ilustração de Rodchenko **[Img. 1.24]** utiliza-se do deslocamento na diagonal, caro aos artistas da vanguarda, e apresenta no canto inferior esquerdo uma senhora segurando o telefone, cuja linha segue sobre o *skyline* de uma cidade colocado em diagonal até o limite superior oposto – onde vê-se o número de telefone da casa de Brik – que alcança o poeta, cujo fone colossal é segurado por um dinossauro. E quando o personagem de Maiakovski revela sua discordância com a tradição, a vida doméstica tradicional e os costumes da sociedade, a ilustração mostra vários utensílios domésticos como colheres, uma faca, xícara, bandeja, a silhueta de um casal sentado à mesa, um senhor gordo e calvo, vestido à maneira burguesa, etc. Estes itens parecem representar o antigo *byt*, modo de vida vigente antes da revolução de outubro e que deveria ser totalmente substituído pelo *novyi byt*, um novo modo de vida em acordo com o socialismo, ao qual Maiakovski apresenta-se incorporado, com uma boina usada por trabalhadores e um sobretudo, sentado atrás de tais objetos **[Img. 1.25]**⁹³. Na última estrofe do poema, a fotomontagem mostra o rosto de

⁹² MAIAKOVSKI, V. *Isso. in Gráfica Utópica: Arte Gráfica Russa, 1904-1942*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. Catálogo de exposição.

⁹³ Para uma análise mais detalhada desta imagem, ver KIAER, C. *op. cit.*, pp. 151-155.

Lília em destaque, e várias imagens de animais unidas, sem qualquer preocupação com a relação entre o tamanho dos objetos e a perspectiva das cenas, mas fiel à narrativa do poema, em que o poeta narrador imagina-se transformado em um animal pelo ciúme, e levado ao zoológico, onde sua amada talvez o visitasse [Img. 1.26].

Todas estas imagens aparecem em escalas discrepantes, em um aparente desordenamento, mas com um grande poder narrativo, utilizando-se das transgressões espaciais para melhor contar, explicitar até, o que diz Maiakovski. Ao contrário, a já mencionada montagem de Hausmann criou uma determinada sensação espacial, uma perspectiva, um local onde se passa a ação. Em *Tatlin em casa* percebe-se uma sala, o artista tendo pintado um chão de madeira, paredes e móveis. Também há um certo respeito pelas escalas: o que está mais à frente é maior, o que está atrás menor. Na **Img. 1.24** de Rodchenko, no entanto, pode-se ver como o artista subverteu esta sensação espacial fazendo com que a linha telefônica atravessasse toda Moscou, representada por uma vista fotográfica, e chegasse ao ouvido de Maiakovski por meio de um aparelho de telefone maior que ele próprio. As imagens sobrepostas da **Img. 1.25**, que remetem a cenas e objetos domésticos, corresponde-se menos com a fotomontagem de Hausmann do que com a de Hannah Höch, outra expoente dadaísta deste meio. Uma de suas obras mais conhecida, *Cortado com uma faca de bolo*, de 1919-1920 [b>Img. 1.27], que também esteve presente na Feira Internacional Dada juntamente com *Tatlin em casa*, apresenta a mesma fragmentação que a imagem de Rodchenko feita para *Sobre isso*. Nela diversas figuras sem correspondência de tamanho ou perspectiva são sobrepostas. A grande maioria no entanto, como em Rodchenko, é inteligível, assim como as frases coladas são legíveis, apesar das sobreposições. Estas frases da **Img. 1.27** poderiam ser consideradas como legendas da imagem, assim como as frases do poema que acompanham a **Img. 1.25** no livro de Maiakovski poderiam ser consideradas a legenda desta. Na fotomontagem de Höch, figuras humanas dividem o espaço com peças de máquinas, alguns animais e cenas urbanas, gerando uma imagem única cujo caráter caótico acaba por se transformar justamente em sua composição estética. Na de Rodchenko, todavia, apesar de também um tanto caótica, as junções permitem uma maior associação entre as imagens, se tornando de certo modo mais imbuída de caráter narrativo do que a de Höch.

Para estas fotomontagens, assim como no caso de outras que se seguiriam, Rodchenko contou com a ajuda de Abram Sterenberg, a quem encomendava as fotografias específicas que necessitava para as montagens, uma vez que o próprio Rodchenko ainda não fotografava.

O ofício da fotomontagem, no entanto, o levou diretamente ao coração da reprodutibilidade técnica que a fotografia oferecia – característica própria deste meio e das mais valorizadas por Rodchenko e pela fotografia moderna no geral, por questionar o papel da arte tradicional, uma vez que toda impressão do negativo gera uma fotografia “original”, não fazendo assim mais sentido pensar as fotografias ou fotomontagens nestes termos, tampouco pensar o artista como criador de algo raro e único. Ele comprou duas câmeras fotográficas para melhor manipular as imagens que possuía⁹⁴. A aproximação com a fotomontagem lhe forneceu, assim, o contato com a técnica do fazer fotográfico⁹⁵, que teve desdobramentos em seu processo criativo neste meio artístico, valorizando não só a reprodutibilidade técnica, mas também um olhar mais livre quanto ao ponto de vista, a liberdade de escalas e de referências, e a idéia da imagem como um instrumento, não uma obra de arte acabada e intocável.

Rodchenko teve a chance de, entre 1923 e 1926, desenvolver sua técnica tipográfica para realizar cartazes publicitários para produtos de consumo. Entre 1923 e 1925 ele manteve uma sociedade com Maiakovski, que era responsável por escrever as frases de anúncio. A sociedade

⁹⁴ Rodchenko encomendava as fotografias com A. Sterenberg, mas possuía também uma coleção de recortes de revistas e de um arquivo pessoal de imagens da Revolução. Ver GALASSI, Peter in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 109; DICKERMAN, Leah. *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye*, p. 207. Sobre seu contato com o fazer fotográfico, propiciado pela fotomontagem, Rodchenko afirma, em texto de 1940: “In connection with the work on photomontage, I too began taking photographs – sometimes something really needed to be reshot, enlarged, reduced ... I bought myself two cameras – a 13x18 with a triple extension, with a Dagor – a camera for reshooting reproductions – and a pocket Kodak”. RODCHENKO, A. *Working with Mayakovsky*, in LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, p. 239.

⁹⁵ Frizot sintetiza o caminho feito por Rodchenko desde a fotomontagem até a fotografia, e sua importância. A comparação com o fotógrafo húngaro Moholy-Nagy é elucidativa: “From 1922, Rodchenko did the page lay-outs for the magazine *Kino-fot* and designed the covers of *LEF* (later *Novyi LEF*) between 1923 and 1928, as well as the past-ups for *Miss Mend*, a serial novel (1924). No doubt it was partly in order to obtain the raw materials for these montages that Rodchenko himself became a photographer in 1924, and one of the inventors of the New Photography, which had a strong impact on press photography, propaganda, and the celebration on the proletariat. Moholy-Nagy, on the other hand, represented a more purely aesthetic tendency, though similarly drawing inspiration from the same principles of construction”. FRIZOT, M., HAUS, A. *Metamorphoses of the Image*, in FRIZOT, M. *op. cit.*, p. 438. Sobre a relação entre a produção fotográfica de Rodchenko e Moholy-Nagy, ver Capítulo 4.

entre os vanguardistas produziu não só cartazes para afixar na parede, mas também anúncios para fachadas de prédios e quiosques, papéis de embrulho de doces e produtos comestíveis, entre outros [Imgs. 1.28 a 1.33].

O empreendimento publicitário de Rodchenko e Maiakovski prosperou por um tempo – na estimativa do primeiro, eles produziram cerca de cinquenta anúncios nos dois primeiros anos, o período de maior atividade, além de outros meios publicitários⁹⁶ – mantendo contratos com diferentes empresas estatais, como a Dobrolet, empresa de aviação, e a Mosselprom, loja de departamentos. Para ambos, além de um ganha-pão, esta atividade teria possuído sentido político pois, ao encorajar o consumo da população no comércio estatal, eles estariam, conforme pensavam, não só colaborando com a tomada de consciência das massas em favor do aumento da produção, mas também o fazendo por meio de uma nova forma de comunicação social, que seria, segundo eles, mais moderna e revolucionária. Maiakovski chegou a afirmar: “Conhecemos muito bem a força da agitação. Em toda vitória militar, em todo êxito econômico, 9/10 são devidos à habilidade e força de nossa agitação”. E, mais adiante, “Não devemos deixar esta arma, a agitação comercial, nas mãos do nepmaniano, nem do burguês estrangeiro. Na URSS, tudo deve atuar no sentido do bem-estar do proletário. Pensem na publicidade!”⁹⁷. Deste modo, um destes cartazes publicitários mais conhecidos, de 1923, é para a Dobrolet, onde lê-se: *Todos... Todos... Todos... Aquele que não possui ações da Dobrolet não é um cidadão da URSS*⁹⁸ [Img. 1.28]. Vigorava naquele momento a NEP, que deu abertura a este tipo de publicidade, pois incentivou o consumo como saída para a estagnação da produção industrial. Para Rodchenko e Maiakovski, fomentar o consumo da população direcionando-o para as fábricas e lojas estatais, ao mesmo tempo que propiciaria o aumento da produção das empresas estatizadas, diminuiria o sucesso dos empreendimentos privados que os membros da recém

⁹⁶ “We made as many as fifty posters, up to 100 signs, packaging, wrappers, lighting, advertising, advertising pillars, illustrations in magazines and newspapers”. RODCHENKO, A. in LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, p. 238.

⁹⁷ MAIAKOVSKI, V. *Agitação e publicidade*, 1923, in SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski Através de sua Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp. 127 e 129. Lodder, em *op. cit.*, p. 199, acrescenta: “The political and social commitment evident in this photomontage was more overt in the advertising work Rodchenko did in collaboration with Maiakovskii. For them advertising was a means of directly engaging in the consolidation and expansion of the economy under NEP which was an essential prerequisite for the political survival of the Soviet State.”

⁹⁸ DICKERMAN, L. in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 69.

recomposta classe dos empresários, os homens da NEP, vinham desenvolvendo. Estes eram vistos como a antítese ideológica dos artistas da vanguarda, por visarem o lucro através da manutenção do gosto tradicional do mercado⁹⁹.

Efetivamente, em um país em que era grande o número de analfabetos, o cartaz era uma forma barata e eficaz de comunicação:

Rodchenko tried to put them into practice on the modest and practical level of design and photography. In a society where the poster had become a primary form of mass communication (a partial list of Russian posters issued between 1917 and 1923 runs about 3000), Rodchenko was its most original designer: his style, brilliant and punchy, was adapted to the inexpensive printing systems available, rarely using more than two colors in addition to black.¹⁰⁰

Como pode-se ver, especialmente nas **Imgs. 1.28 a 1.30**, o objeto anunciado tem papel ativo dentro do desenho do cartaz. O avião está em diagonal – modo de composição da imagem muito usado pela vanguarda no geral, especialmente para denotar movimento, como já foi observado em outros meios artísticos desenvolvidos por Rodchenko – e na ponta dele, onde está sua hélice, encosta-se a ponta de uma flecha, que contorna todo o cartaz trazendo em si frases do anúncio. No cartaz que anuncia biscoitos, estes estão em espiral, encaminhando-se para a boca da criança ao centro da imagem; e na propaganda de cerveja, há três garrafas desenhadas, duas menores dos lados e uma maior no meio, com efeitos visuais que passam também a sensação de movimento, de que as garrafas menores, de outra marca, estão sendo atingidas pela garrafa maior, e se quebrando com o choque. Assim, estes cartazes, por sua conformação estética, possuem a característica de possibilitarem a comunicação, de serem veículo de uma mensagem: a falta de ornamentos supérfluos, o uso marcante da linha e das formas geométricas, e a posição bem centralizada do objeto anunciado, além do contraste entre as formas geométricas e as cores, que causam um certo impacto visual pensado com o intuito de chamar a visão ao ponto central do cartaz, ao objeto que fica em destaque, todas estas características formais são usadas com eficiência no sentido de alcançarem seu objetivo: veicular uma mensagem de forma clara e

⁹⁹ Sobre a aparente contradição que poderia ser suscitada por artistas engajados politicamente da vanguarda russa criarem anúncios para a venda de bens de consumo muitas vezes supérfluos, e sobre a relação delicada que existiu entre a arte de vanguarda e a política do Partido durante os anos da NEP, ver KIAER, C. *op. cit.*, especialmente o capítulo 4.

¹⁰⁰ HUGUES, R. *op.cit.*, p. 93.

direta. A possível contradição advinda de que esta mensagem estivesse voltada para um mercado e para o consumo, foi devidamente racionalizada como propaganda política, como se pôde ver nas declarações de Maiakovski.

Também decisivo para a adoção da fotografia foi o encontro de Rodchenko com o cinema. Desde 1922 ele trabalhava desenhando o *layout* de uma revista de cinema editada por Aleksei Gan (1895-1942), *Kino-fot*, e, de 1922 a 1924, ele trabalhou com Dziga Vertov (1897-1954) fazendo os letreiros para a série de documentários *Kino-Pravda (Cine-Verdade)* [Img. 1.34], cine-jornais que noticiavam sobre toda a Rússia. Ele passou a fazer parte do grupo *Kinoki* (acrônimo russo para *cine-olho*), de Vertov, entrando em contato com as idéias deste sobre cinema: a valorização do documentário, do registro de cenas urbanas e cotidianas, sem atores ou cenários, e a defesa da visão por meio da câmera, de sua superioridade e supremacia; ou seja, a possibilidade que ela dava de fazer imagens sob pontos-de-vista tão livres quanto o olho, mas superando-o, devido às suas potencialidades técnicas, mostrando o que escaparia à percepção humana. Rodchenko trabalhou os letreiros dos filmes de Vertov com os preceitos recém-adquiridos, segundo o que afirmou D. Ades em seu livro *Photomontage*:

He 'approached these titles in a production spirit, treating them as part of the film itself, guided by its montage and scenario'. This early experience of working with films must have influenced his photomontages, and, indeed, the dramatic development of Soviet cinema has close parallels with that of photomontage. The use in film of dynamic, rapid inter-cutting, disrupting unity of time and space and making comparisons and qualifications, the use of alternating close-up and distance shots, overlapping motifs, double exposures and split-screen projection, all have equivalents in photomontage. Hausmann described photomontage as 'static film'.¹⁰¹

Algumas das características ressaltadas pela autora são facilmente encontradas nas montagens de Rodchenko, inclusive nas iniciais, como as de *Sobre Isso*: a quebra de unidade de tempo e espaço, causada pela falta de perspectiva é uma das mais presentes. Assim, a mútua influência entre montagem fotográfica e montagem cinematográfica pode tê-lo aproximado, ao mesmo tempo, tanto do olhar cinematográfico quanto do olhar fotográfico. Um olhar, porém, que não era passivo, que procurava ser um olhar-agente, ou uma verdadeira câmera-olho, como

¹⁰¹ ADES, Dawn. *op. cit.*, p. 87.

queria Vertov. A presença marcante deste olho ativo, criativo, foi sintetizada no cartaz que Rodchenko criou para o filme longa-metragem de Vertov, *Kino-Glaz (Cine-Olho)* de 1924 [Img. 1.35]. Este cartaz, uma fotomontagem, traz a imagem central, predominante, de um olho humano, e abaixo deste olho que mira o espectador do cartaz, há, saindo dos cantos diagonais em sua direção, duas câmeras, e abaixo das câmeras duas imagens espelhadas de um rosto olhando em direção da câmera, e portanto em direção ao olho. Tanto para Rodchenko quanto para Vertov, este olho, por meio da câmera, ganhava o estatuto ativo de criador de um campo imagético¹⁰². Ele se fazia portanto um aparato discursivo, que deveria dar conta da nova sociedade que se tornava mais complexa, que se queria mais moderna. Para estes vanguardistas, apenas um aparato moderno, criador de uma linguagem moderna, poderia dar conta desta sociedade. Em um artigo de 1923, chamado *The Cine-Eyes: a revolution*, uma espécie de manifesto dos *kinoki* publicado em *Lef* nº 3, Vertov havia escrito:

I the machine show you the world as only I can see it.
I emancipate myself henceforth and forever from human immobility. *I am in constant motion*. I approach objects and move away from them, I creep up on them, I clamber over them, I move alongside the muzzle of a running horse, I tear into a crowd at full tilt, I flee before fleeing soldiers, I turn over on my back, I rise up with aeroplanes, I fall and rise with falling and rising bodies.
... *I juxtapose any points in the universe* regardless of where I fixed them.
My path leads toward the creation of a fresh perception of the world. I can thus decipher a world that you do not know.¹⁰³

Já na ocasião da feitura de *Kino-Glaz*, baseado na série de curtas-metragens jornalísticos que Vertov havia realizado nos anos anteriores, o cineasta declarou o notável papel político que este olho-agente possuiria:

...Relying upon the difficult experimentation of nineteen *Kinopravdas*, we nevertheless hope ... to open the eyes of the masses to the connection (not one of kisses or detectives) between the social and visual phenomena interpreted by the camera¹⁰⁴.

¹⁰² TUPITSYN, Margarita. *Aleksandr Rodchenko, a Nova Moscovo*. Catálogo de exposição. Lisboa: Schirmer/Mosel, 1998, p. 11.

¹⁰³ VERTOV, Dziga. *The Cine-Eyes: a revolution*. apud GALASSI, P. In DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁴ VERTOV, D. *On the film Kino-Glaz*. in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 35.

Para Rodchenko a presença da câmera como uma entidade criadora e discursiva possuía igual apelo, e um intento semelhante ao declarado por Vertov estaria igualmente presente quando, em 1924 também ele adotou uma câmera e procurou traduzir suas crenças políticas em matéria visual, através de fotografias, como poderá ser visto nos Capítulos seguintes.

Outro fruto do encontro de Rodchenko com o cinema são os dois pôsteres que Rodchenko criou para o filme *Encouraçado Potemkin*, de 1925, dirigido pelo também construtivista Sergei Eisenstein (1898-1948). Como Vertov, Eisenstein dava grande importância para o processo de montagem em seus filmes. Nos dois casos, havia um diálogo forte com as imagens fixas, principalmente as fotomontagens, mas também as fotografias, criadas pelos colegas construtivistas: assim como a partir do conceito de Vertov de *kino-glaz* criou-se o *foto-glaz*, foto-olho ou olhar fotográfico, Eisenstein desenvolveu uma teoria e prática mundialmente reconhecidas no âmbito da montagem cinematográfica, mas que possuía elementos da arte construtivista e um forte diálogo com a fotomontagem¹⁰⁵.

Pode-se ver em um dos pôsteres que Rodchenko fez para *Potemkin* [Img. 1.36] uma curiosa montagem de duas cenas do filme como se fossem vistas de duas escotilhas, lado a lado. As cenas têm correspondência, pois são feitas a partir de um ponto de vista semelhante. Elas compõem uma espécie de sequência: a da esquerda mostra por dentro do barco o marinheiro sendo jogado para o mar, e a da direita mostra por fora, o canhão do navio sendo rotacionado. Para este mesmo filme, outros cartazes foram realizados também por membros da vanguarda

¹⁰⁵ Sobre a relação entre as fotomontagens de Rodchenko e a montagem cinematográfica, V. Margolin aponta para um diálogo que teria se estabelecido entre as montagens de *Sobre Isso* e o cineasta russo Sergei Eisenstein, vanguardista e contribuidor da revista *Lef*, que se tornou mundialmente conhecido não só por seus filmes como por sua teoria da montagem cinematográfica. O autor diz: “Around the time *About It* appeared in June, 1923, Eisenstein published an essay on theater, ‘Montage and Attractions’, in *Lef*. Acknowledging a debt to the photomontages of George Grosz and Rodchenko, Eisenstein noted how the ‘leftover apparatus of the theater’, that is, the sounds, musical effects, visual paraphernalia, etc., could be used to ‘produce certain emotional shocks in a proper order within the totality – the only means by which it is possible to make the final ideological conclusion perceptible’. ... We can relate Eisenstein’s separation of the elements of construction, that is, ‘free montage of arbitrarily selected, independent (within the given composition and the subject links that hold the influencing actions together) attractions’, to the photomontages of *About It* which Rodchenko built up of separate photographic fragments. Neither Rodchenko nor Eisenstein intended the sequence of attractions (i.e., the photomontages that visualize *About It* or the effects a director uses to visualize a play) to pull the reader or viewer further into the work but rather to serve as a parallel set of elements. The ‘attractions’, in effect, were to keep the audience alert to the tensions and directions of the poem or play rather than to submerge them in it.” MARGOLIN, Victor. *op. cit.*, pp. 106-108.

rusa. Assim como o de Rodchenko, tanto o cartaz dos irmãos Stenberg [Img. 1.37] quanto o de Anton Lavinsky [Img. 1.38] fazem referência à cena do homem caindo do navio. Nos três há a presença dos canhões da embarcação, mas no dos irmãos Stenberg eles são mais estilizados. A composição é nesse caso destituída de muitos elementos, mais lacônica. Três canhões que sobem na diagonal se cruzam com três que descem – as letras escritas sobre os canhões de cima – sobre um fundo vermelho e azul, que seriam o mar e o piso do navio; um marinheiro sobre um dos canhões e outro caindo. As linhas diagonais que são formadas pelos canhões lembram a estética do filme, que tem muitas tomadas feitas em diagonal. O cartaz de Lavinsky, no entanto, traz um *frame* do próprio filme, um marinheiro no ato de gritar “homem ao mar”, montado sobre o navio visto de frente ao fundo, com os canhões em perspectiva, vindo ao encontro do espectador. As linhas dos canhões e dos cabos do navio formam também uma geometria que conduz ao rosto do marinheiro. Da mesma forma, o cartaz de Rodchenko possui um caráter geométrico acentuado, pois os dois círculos dentro dos quais estão as imagens são montados sobre um xadrez colorido, o que aplica um efeito no modo de ver esta imagem, que se assemelha a uma fotografia estereoscópica¹⁰⁶ [Img. 1.40]. O cartaz dos irmãos Stenberg possui uma linguagem imagética mais estilizada, menos realista. O produzido por Lavinsky, devido a forte geometria da imagem, é mais impactante, tendo alcançado bastante sucesso na época em que foi realizado. No de Rodchenko, no entanto, percebe-se por meio da montagem das duas cenas do filme, que dão a idéia de uma seqüência, um intuito narrativo por parte do artista, que ultrapassa o dos outros dois cartazes.

Margarita Tupitsyn considera que apenas em 1928 Dziga Vertov foi capaz de elaborar uma versão da câmera-olho presente no cartaz que Rodchenko havia criado para *Kino-Glaz* [Img. 1.35]: seu mais conhecido filme, *Homem com uma câmera*¹⁰⁷ [Img. 1.39]. Efetivamente, o aclamado longa-metragem de Vertov tem uma correspondência imagética bem próxima com as

¹⁰⁶ A fotografia estereoscópica foi inventada na primeira década do século XIX, com base em princípios ópticos teorizados já na Grécia antiga. Uma câmera especial, com duas objetivas e um jogo especial de espelhos obtém uma imagem dupla de um mesmo objeto, feitas de pontos de vista com eixos levemente alterados, chamados paraaxiais. Vista através de um aparato criado especificamente para a visualização deste tipo de fotografias, a imagem estereoscópica cria a sensação de uma imagem tridimensional. Esta modalidade fotográfica ganhou grande prestígio junto às classes mais altas das sociedades ocidentais, estando presente também no Brasil, na segunda metade do século XIX. Ver FRIZOT, M. (org). *op. cit.*; NEWHALL, B. *op. cit.*.

¹⁰⁷ TUPITSYN, M. *op. cit.*, p. 9.

fotografias que Rodchenko começou a produzir a partir de 1924. Estas semelhanças, como podem ser percebidas nas **Imgs. 1.41 a 1.44**, não são gratuitas. A centralidade da câmera, além de possuir um forte apelo sobre os artistas da vanguarda russa, fazia também parte de um amplo debate teórico e conceitual que desenrolava-se na década de 1920. Devido ao engajamento destes artistas, suas opções estéticas e seu próprio método criativo que, entre outras obras da vanguarda, culminaram tanto com as fotografias de Rodchenko – como poderá ser visto a seguir – como também com o filme de Vertov de 1928, traziam materializados os conceitos desenvolvidos pela lingüística russa, como a evidência do aparato defendida por Roman Jakobson, e os preceitos teóricos da união entre o material do qual é feita e a forma da obra de arte, entre outros, defendidos pelo LEF¹⁰⁸.

Gombrich lembra que “Wolfflin observou certa feita que todos os quadros devem mais aos outros quadros que à natureza”¹⁰⁹. No caso de Rodchenko, as fotografias que começou a fazer em 1924 já estavam latentes em todas as experimentações artísticas pelas quais transitou, e os enquadres, a posição da câmera, a própria linguagem imagética destas fotografias, demonstra maior afinidade e diálogo com o cinema construtivista de Dziga Vertov e Eisenstein¹¹⁰.

4.

Em 1924, com seis retratos de Maiakovski, Rodchenko se dedicou pela primeira vez ao processo completo da fotografia, sua elaboração, seu registro e seu processamento – era ele quem as revelava e copiava – até a obtenção da imagem no papel. No entanto, longe do meio fotográfico ser encarado por ele como uma ruptura com as intenções das experimentações que moveram a sua produção artística anterior, a fotografia manteve-as e as desenvolveu ainda mais.

Ao entrecruzar seus experimentos artísticos e o que considerava como demandas políticas da sociedade soviética, bem como respondendo às declarações e diretivas do Partido, o caminho que Rodchenko percorreu com as artes tradicionais foi um progressivo libertar-se da representação realista, como pôde ser observado no início deste Capítulo: com a valorização da

¹⁰⁸ Ver próximo Capítulo.

¹⁰⁹ GOMBRICH, E. H. *Meditações Sobre um Cavalinho de Pau*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 9.

¹¹⁰ Para Lodder, “There were no existing cadres of experimental photography in Russia with which they [os construtivistas] could ally themselves, but film theory and practice was already developed and could provide a standard in theoretical and practical terms for Constructivist photography.” LODDER, C. *op. cit.*, p. 293.

factura, o caráter iconográfico foi aos poucos sucumbindo, até ser exterminado no tríptico de telas da exposição 5x5=25 de 1921. A partir daí, porém, o movimento foi inverso. A passagem para a fotomontagem reabilitou de certa forma a representação na arte de Rodchenko. Era porém, uma representação ainda carregada de *factura* e também do não-figurativo. Apenas com a adoção da fotografia o iconográfico foi trazido definitivamente de volta, mas construído por uma máquina, cuja imagem, para os artistas e teóricos do LEF, não tentava assemelhar-se ao real, e sim ofereceria um registro verídico, e impresso em papel para o uso que lhes aprouvesse.

Como o texto *Fotomontagem*, publicado em 1924 na revista *Lef*, afirmou, “This precision and documentary character of the snapshot have an impact on the viewer that a graphic depiction can never attain”¹¹¹. A retomada de uma arte representacional teria, portanto, uma relação declarada com a propaganda através de sua “documentariedade”, da fidelidade que seu registro mantinha, na opinião dos artistas que a praticavam, com o real. Para grande parte dos artistas engajados com a fotomontagem, entre eles Rodchenko, a arte possuiria um papel ativo dentro da sociedade socialista e deveria ser feita por meio, e com a finalidade de alcançar, as prerrogativas da sua construção. Segundo o crítico Benjamin Buchloh, como uma das maiores destas prerrogativas era a modernização do país por meio da industrialização, a arte refletiria esta necessidade se tornando ela mesma mais mecanizada.

Em nome da modernização, muitos intelectuais, pesquisadores e políticos da União Soviética, e, mais importante aqui, teóricos ligados à arte de vanguarda e em alguns casos ao LEF, como Boris Arvatov, Boris Kushner e Aleksei Gastev, acreditavam que a sociedade como um todo deveria ser organizada tal qual uma fábrica que seguisse o modelo taylorista, e a arte deveria, portanto, estar acessível às massas para que pudesse orientá-las nesta organização. A arte teria mesmo um papel pedagógico. Assim, o retorno à representação, renunciada pela fotomontagem e realizada pela fotografia, teria sido fruto de uma demanda política, com o intuito de, através de uma arte mais inteligível às massas, estabelecer contato com elas, um contato com fins publicitários: indo da pintura carregada de *factura* para uma *factográfica* fotografia, ou seja, um meio que, embora icônico – pois que retratava de forma realista o mundo

¹¹¹ In PHILLIPS, C. (org). *op. cit.*, p. 211-212. Para a transcrição da totalidade deste artigo, e para referências, ver Capítulo 2.

– não era pictórico, pois não deixava aparente a mediação da mão do artista, como era o caso da pintura. Buchloh comentou esta passagem:

Thus *faktura*, an essential feature of the modernist paradigm that underlay the production of the Soviet avant-garde until 1923, was replaced by a new concern for the *factographic* capacity of the photograph, supposedly rendering aspects of reality visible without interference or mediation. It was at this moment – in 1924 – that Rodchenko decided to abandon photomontage altogether and to engage in single-frame still photography, which transforms montage through the explicit choice of camera angle, the framing of vision, the determinants of the filmic apparatus, and the camera's superiority over the conventions of human perception.¹¹²

Como também em outras oportunidades, a opção estética e criativa de Rodchenko, que neste momento o levava para a fotografia, estaria assentada em suas crenças políticas.

¹¹² BUCHLOH, B. *op. cit.*, p. 64.

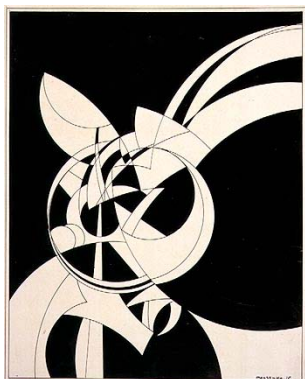


IMAGEM 1.1 – RODCHENKO. *LINHA E COMPASSO*. CANETA E TINTA S/ PAPEL, 1915.

IMAGEM 1.2 – RODCHENKO. *DA SÉRIE CONCENTRAÇÃO NA COR*. ÓLEO S/ TELA, 1918.

IMAGEM 1.3 – RODCHENKO. *DA SÉRIE PRETO SOBRE PRETO*, ÓLEO S/ TELA, 1918.

IMAGEM 1.4 – RODCHENKO. *DA SÉRIE PRETO SOBRE PRETO*, ÓLEO S/ TELA, 1918.

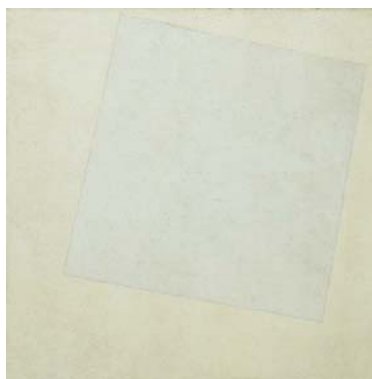
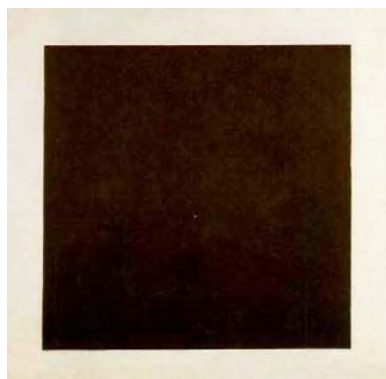
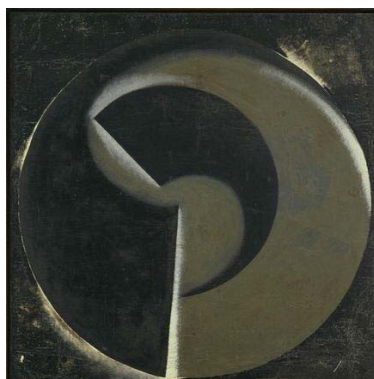


IMAGEM 1.5 – MALEVICH. *QUADRADO NEGRO*. ÓLEO S/ TELA, 1915

IMAGEM 1.6 – MALEVICH. *BRANCO SOBRE BRANCO*. ÓLEO S/ TELA, 1918.

IMAGEM 1.7 – KANDINSKI. *TRISTEZA*. ÓLEO S/ TELA, 1917.

IMAGEM 1.8 – KANDINSKI. *OVAL VERMELHA*. ÓLEO S/ TELA, 1920





IMAGEM 1.9 – MALEVICH. *QUADRILÁTERO AMARELO SOBRE BRANCO*. ÓLEO S/ TELA, 1916-7.

IMAGEM 1.10 – RODCHENKO. *COMPOSIÇÃO NÃO-OBJETIVA*. ÓLEO S/ MADEIRA, 1918.

IMAGEM 1.11 – MALEVICH. *SUPREMATISMO DINÂMICO*. ÓLEO S/ TELA, 1916.

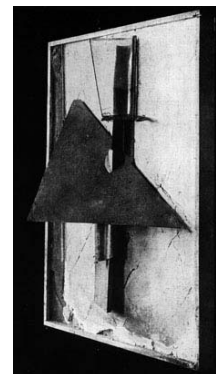


IMAGEM 1.12 – TATLIN. *MODELO DO MONUMENTO À TERCEIRA INTERNACIONAL*. MADEIRA E ARAME, 1920.

IMAGEM 1.13 – TATLIN. *MODELO DO MONUMENTO À TERCEIRA INTERNACIONAL*. RECONSTRUÇÃO, 1920.

IMAGEM 1.14 – TATLIN. *RELEVO*. RECONSTRUÇÃO, 1914-15.

IMAGEM 1.15 – TATLIN. *RELEVO*. MATERIAIS DESCONHECIDOS, 1914.

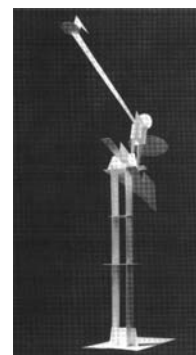
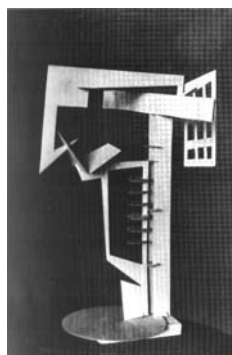
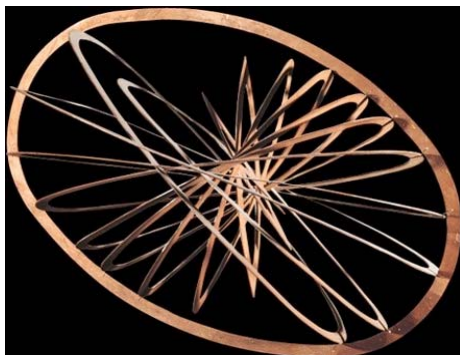


IMAGEM 1.16 – RODCHENKO. *CONSTRUÇÃO Nº 92*, ÓLEO S/ TELA, 1919.

IMAGEM 1.17 – RODCHENKO. *CONSTRUÇÃO ESPACIAL Nº 12*, MADEIRA COMPENSADA PINTADA E ARAME, 1920.

IMAGEM 1.18 – RODCHENKO. *CONSTRUÇÃO ESPACIAL Nº5*. PAPEL CARTÃO, 1918.

IMAGEM 1.19 – RODCHENKO. *CONSTRUÇÃO ESPACIAL Nº6*. PAPEL CARTÃO, 1918.



IMAGEM 1.20 – FOTOGRAFIA DE EXPOSIÇÃO NA GALERIA TRETYAKOV. MOSCOU, 1937.



IMAGEM 1.21 – FOTOGRAFIA DE GEORGE GROSZ E JOHN HEARTFIELD NA FEIRA INTERNACIONAL DADA. BERLIM, 1920.



IMAGEM 1.22 – RAOUL HAUSMANN.
TATLIN EM CASA. FOTOMONTAGEM,
1920.



IMAGEM 1.27 – HANNAH HOCH.
CORTADO COM UMA FACA DE BOLO.
FOTOMONTAGEM, 1919-1920.

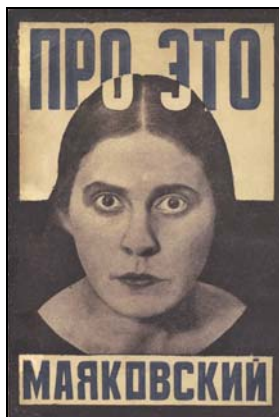


IMAGEM 1.23 – RODCHENKO. CAPA DO LIVRO SOBRE ISSO. FOTOMONTAGEM, 1923.

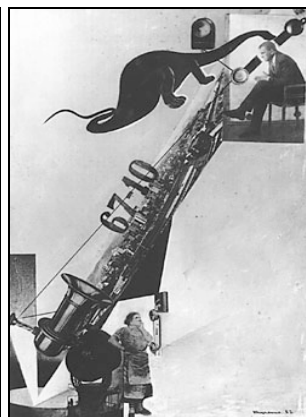


IMAGEM 1.24 – RODCHENKO. SEGUNDA PÁGINA DO LIVRO SOBRE ISSO. FOTOMONTAGEM, 1923.

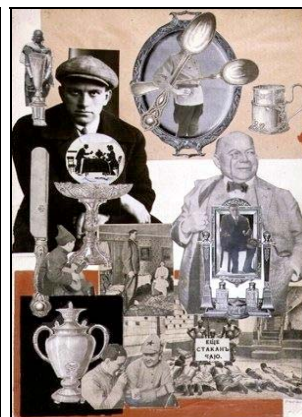


IMAGEM 1.25 – RODCHENKO. QUARTA PÁGINA DO LIVRO SOBRE ISSO. FOTOMONTAGEM, 1923.



IMAGEM 1.26 – RODCHENKO. OITAVA PÁGINA DO LIVRO SOBRE ISSO. FOTOMONTAGEM, 1923.



IMAGEM 1.28 – RODCHENKO. CARTAZ PUBLICITÁRIO PARA A COMPANHIA ESTATAL DOBROLET. LITOGRAFIA, 1923.



IMAGEM 1.29 – RODCHENKO. ANÚNCIO DE BISCOITOS PARA A FÁBRICA OUTUBRO VERMELHO. GUACHE S/ PAPEL, 1923.



IMAGEM 1.30 – RODCHENKO. ANÚNCIO DE CERVEJA PARA A ESTATAL MOSSELPROM. LITOGRAFIA, 1925.



IMAGEM 1.31 – RODCHENKO. PUBLICIDADE PARA CIGARROS. GUACHE S/ PAPEL, 1923.



IMAGEM 1.32 – RODCHENKO. PUBLICIDADE PARA TEMPEROS. GUACHE S/ PAPEL, 1923.



IMAGEM 1.33 – RODCHENKO. PUBLICIDADE PARA CIGARROS. GUACHE S/ PAPEL, 1923.



IMAGEM 1.34 – PÁGINAS DA REVISTA KINO FOT Nº 5 COM LETREIROS DE RODCHENKO PARA KINO-PRAVDA, 1922.



IMAGEM 1.35 – RODCHENKO. CARTAZ PARA O FILME KINO-GLAZ, DE DZIGA VERTOV, 1924.



IMAGEM 1.36 – RODCHENKO. CARTAZ PARA O FILME ENCOURAÇADO POTEKIN, DE SERGEI EISENSTEIN, 1925.



IMAGEM 1.37 – IRMÃOS STENBERG. CARTAZ PARA O RELANÇAMENTO DE ENCOURAÇADO POTEKIN, 1929.



IMAGEM 1.38 – ANTON LAVINSKY. CARTAZ PARA ENCOURAÇADO POTEKIN, 1925.

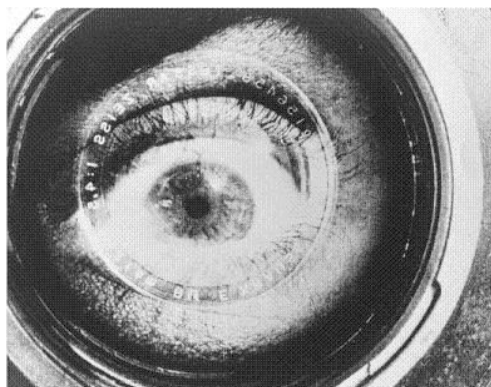


IMAGEM 1.39 – FRAME DO FILME *HOMEM COM UMA CÂMERA*, DE DZIGA VERTOV, 1928.

IMAGEM 1.40 – FOTOGRAFIA ESTEREOSCÓPICA DO NAVIO S. S. KEENORA, C. 1910.



IMAGEM 1.41 – RODCHENKO. VARANDAS, DA SÉRIE DO PRÉDIO DA RUA MIASNITSKAIA, 1925.

IMAGEM 1.42 – FRAME DO FILME *HOMEM COM UMA CÂMERA*, DE VERTOV, 1928.

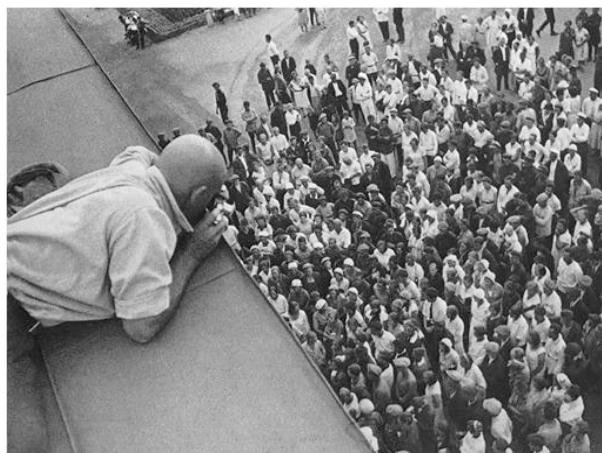


IMAGEM 1.43 – ANATOLI SKURIKHIN. RODCHENKO FOTOGRAFANDO NO PARQUE DE CULTURA DE MOSCOU, 1931.

IMAGEM 1.44 – FRAME DO FILME *HOMEM COM UMA CÂMERA*, DE VERTOV, 1928.

RODCHENKO, UM HOMEM COM UMA CÂMERA: AS FOTOGRAFIAS DE MAIAKOVSKI



CAPÍTULO 2

1.

Um grupo de artistas no front artístico de esquerda tem dado atenção aos problemas da arte produtivista. Esta mudança de interesses tem ditado uma alteração no método básico de trabalho, isto é, no uso de meios técnicos e artísticos para expressar a verdade documental. Agora nós estamos usando fotografia como um método viável de comunicar realidades.

Em poligrafia – mais do que em qualquer outra forma de comunicação – imagens devem transmitir os fenômenos do mundo exterior. E isto dá ao artista uma responsabilidade considerável. Periódicos, jornais, ilustrações de livros, pôsteres e todos os outros tipos de publicidade confrontam o artista com a questão urgente de como registrar o assunto em termos documentais. Um design artístico aproximado não faz frente a este desafio, ele precisa prover verdade documental. A complexidade mecânica das formas externas dos objetos e de toda nossa cultura industrial está forçando o artista preocupado com a produção – o artista construtivista – a passar do imperfeito método do desenho para a utilização da fotografia.

E assim nasceu a fotomontagem. Fotomontagem: a união e combinação dos elementos expressivos de fotografias individuais. ...

A necessidade da verdade documental é característica de nossa época, mas não é confinada à simples publicidade, como alguns supõem. Nós hoje sabemos que até a literatura artística precisa dela. O primeiro grande trabalho em fotomontagem (isto é, aquele que teve papel definitivo e necessário no desenvolvimento de nossas ilustrações para livros, capas de livros e pôsteres) foi o livro de V. V. Maiakovski com fotomontagens de A. M. Rodchenko. Daquele momento em diante, fotomontagem – enquanto um novo meio artístico, substituindo o desenho – tem se expandido muito, e tem permeado a imprensa periódica, a literatura de propaganda e a publicidade. Devido a seu enorme potencial, este método está se tornando muito popular e tem ganhado bastante confiança. ...

... Durante sua curta vida a fotomontagem passou por muitas fases de desenvolvimento. O seu primeiro estágio foi caracterizado pela integração de grande número de fotografias na mesma composição, o que ajudou a destacar foto-imagens individuais. Contrastes entre fotografias de vários tamanhos, e em menor grau, a própria superfície gráfica, formaram o meio de conexão. Poderia se dizer que este tipo de montagem possuía o caráter de uma composição plana sobreposta a um fundo de papel branco.

O subsequente desenvolvimento da fotomontagem tornou claras as possibilidades do uso da própria fotografia em si. O instantâneo fotográfico está se tornando cada vez

mais auto-suficiente. ... O próprio artista deve fazer a fotografia. Ele procura a tomada particular que satisfará os seus objetivos – no entanto, fazer a montagem de fotografias de outros não atenderá as suas necessidades. Desta forma, o artista passa de uma montagem artística de fragmentos fotográficos a seu próprio e peculiar registro fotográfico da realidade.

Este foi o caminho seguido por A. M. Rodchenko, o primeiro fotomontador. A partir de 1924 Rodchenko trabalhou com sua câmera. Ao invés da fotomontagem conglomerada, ele usou uma montagem de fotografias individuais ou uma série de fotografias individuais. O valor da fotografia em si passou a assumir importância primordial; a fotografia não é mais a matéria prima para a montagem ou para algum tipo de composição ilustrada, mas agora se tornou uma independente e completa totalidade. Isto aumenta o valor documental da fotografia e fornece informação precisa sobre o tempo e espaço no trabalho criado. Porém, isto coloca um outro problema – a necessidade de uma técnica para expressar a realidade em termos explícitos e característicos.

No estágio final da fotomontagem notamos que virtualmente todos os artistas que têm alguma conexão com a indústria poligráfica equipou-se com uma câmera. Fotografia é o único meio que pode provê-lo com o método tradicional do desenho enquanto permite a ele fixar e registrar a realidade a nossa volta.

Varvara Stepanova, 1928¹¹³.

Em 1928 Stepanova redigiu *Fotomontagem* que, falando de uma maneira abrangente, acabou por traçar a trajetória artística de Rodchenko até então: o abandono dos meios artísticos tradicionais, o encontro com a fotomontagem e a subsequente adoção da fotografia. Como se pode ler, para ela esta passagem estaria ligada à preocupação de dotar a arte de uma ação social, de uma ligação com a vida cotidiana por meio do desenho e da feitura de objetos da vida diária, a arte produtivista. Ela afirmou que a intenção de transmitir fenômenos do mundo visível levou ao uso da imagem técnica – a fotomontagem e depois a fotografia – pois este mundo, o mundo moderno, estaria alterando o modo de percepção dos indivíduos devido à vida urbana e à cultura tecnológica e industrial¹¹⁴. A montagem de diversas fotografias em uma única obra, a fotomontagem, estaria mais próxima ao mundo moderno e às suas formas dinâmicas e fragmentadas.

Tendo os artistas encontrado uma forma de assegurar sua existência dentro do regime socialista por meio da propaganda, Stepanova deu destaque em seu texto à poligrafia – o uso de

¹¹³ Stepanova, V. *Fotomontagem*. Tradução livre de ZERWES, Erika. No prelo. 2008.

¹¹⁴ A ligação entre o mundo tecnológico urbano e as percepções sensoriais, e sua ligação com a fotografia e com a imagem técnica, fazem parte de um discurso caro à fotografia moderna. Ver, por exemplo, a teoria do fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy, no Capítulo 4.

fotografia e tipografia combinados na criação de *designs* e *lay-outs* para imprensa e para propaganda política e publicidade comercial – como técnica privilegiada pelos artistas que procuravam inserir-se na produção industrial.

A imagem técnica utilizada para tanto foi descrita neste texto como uma imagem absolutamente fiel à realidade. O que não significava no entanto que ela seguisse os padrões da já então tradicional estética realista da pintura. A utilização de diversas imagens retiradas de contextos diferentes para a realização das fotomontagens dificilmente resultava em uma cena realista; ela era composta, no entanto, de fragmentos, de imagens fotográficas individuais que eram entendidas como verídicas pois que ligadas ao real por seu caráter de indexicalidade¹¹⁵ e da aderência do referente¹¹⁶. Assim, a defesa da produção das próprias imagens por parte do fotomontador pode ser lida como indício da necessidade – que neste caso afasta-o tanto do fotomontador dadaísta quanto especialmente do surrealista – de se livrar de parte do papel do acaso, ou seja, do irracional, e do supérfluo dentro da fotomontagem acabada. Seu criador, ao mesmo tempo que ganharia deste modo mais domínio sobre a obra final, o faria sem uma interferência pictórica entendida nos moldes tradicionais.

A fotomontagem, que na Rússia da década de 1920 possuía um status de meio artístico fundamentalmente revolucionário e moderno, foi quem abriu as portas para que a fotografia fosse apropriada pelos grupos da vanguarda com estas mesmas prédicas. Não por acaso, segundo Stepanova, a familiaridade com o uso de imagens fotográficas na fotomontagem permitiu que a fotografia aos poucos fosse se consolidando como um meio em si e ganhando adesão dentro do

¹¹⁵ Sobre a categoria estabelecida por Charles Sanders Pierce de índice, aplicada à fotografia, Rosalind Krauss afirma: “Um outro tipo de calibragem a que se pode submeter os objetos da experiência através da fotografia tem o nome de “índice”. Na medida em que a fotografia faz parte da classe de signos que mantêm com sua referência relações que subentendem uma associação física, ela faz parte do mesmo sistema que as impressões, os sintomas, os traços, os índices. As condições semiológicas próprias da fotografia se distinguem basicamente das condições semiológicas de outros modos de produção de imagem designadas pelo termo “ícone”; e é esta especificidade semiológica que permite transformar a fotografia em objeto teórico, por intermédio do qual se pode pensar as obras de arte em termos de sua função de signo”. KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 15.

¹¹⁶ Sobre o realismo da fotografia, Barthes afirma: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. Em suma, referente adere.” BARTHES, Roland. *A Câmara Clara, notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 16. E em outro momento: “É bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia.” BARTHES, R. *O Óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp. 12-13.

círculo do LEF. Usada com as finalidades ideológicas deste grupo, a imagem fotográfica foi ganhando importância como uma forma de comunicação, pretendendo-se um veículo de idéias e mensagens em cartazes, publicações, etc.

Em seu texto, Stepanova parece indicar que, neste momento, houve a necessidade da elaboração de uma técnica que melhor explorasse sua potencialidade discursiva, quando ela afirmou a “necessidade de uma técnica para expressar a realidade em termos explícitos e característicos”. Nem toda fotografia serviria aos propósitos dos membros do Fronte Esquerdo das Artes; sua comunicabilidade dependeria de sua conformação estética.

De tal forma a fotomontagem, e subsequentemente a fotografia, foram vistos como meios revolucionários, que Stepanova, no provável intuito de assegurar o comprometimento de Rodchenko com os ideais do socialismo e uma posição de destaque dentro da arte engajada, conferiu a ele em seu texto uma série de pioneirismos neste âmbito que nem sempre podem lhe ser conferidos. É discutível se Rodchenko foi o primeiro fotomontador. Dadaístas liderados por Raoul Hausmann reclamam para si o invento da fotomontagem. Ainda outros dadaístas europeus como John Heartfield e George Grosz produziam fotomontagens em datas concomitantes a Hausmann. A paternidade deste meio é discutida mesmo dentro da Rússia soviética, pois há indícios, mas não consenso, de que Gustav Klutssis realizou fotomontagens poucas semanas anteriores a fotomontagens realizadas por Rodchenko¹¹⁷.

De qualquer modo, o caráter de militância presente no escrito de Stepanova ganha relevância uma vez que indica a passagem que o artista havia feito da fotomontagem para a fotografia não como ruptura, mas como uma continuidade com os caminhos que os seus experimentos e desenvolvimentos artísticos vinham tomando. Esta indicação é plena de significados dentro da compreensão do conjunto de fotografias de Maiakovski [Imgs. 2.1 a 2.6] que Rodchenko realizou em 1924, pois sinaliza algumas das mais importantes intenções do artista com este novo meio.

Ao tomar para si a tarefa de produzir suas próprias fotografias, Rodchenko deparou-se com um aparato muito específico. Em termos gerais, frente à câmera o fotógrafo tem a tarefa

¹¹⁷ Ver ADES, D. *op. cit.*, TEITELBAUM, Matthew (org). *Montage and Modern Life*. Cambridge: MIT Press, 1992.

fundamental de eleger uma cena e postar-se de modo a melhor capturá-la, delimitando um certo espaço dentro de seu visor, e registrando-o durante um determinado período de tempo, podendo chegar a frações de segundo. Da sensibilidade do fotógrafo em relação a seus intentos, e da transposição destes para as regulagens predeterminadas e limitadas da câmera, surge a imagem fotográfica. Dentro deste aparato há uma série de funções ópticas realizadas de modo mecânico pelo seu jogo de lentes e espelhos, que são responsáveis por encaminhar a luz que vem da cena que o fotógrafo elegeu, o enquadre, até um suporte foto-sensível onde ela será gravada, geralmente uma placa ou filme. Este suporte deve ser quimicamente processado para que se obtenha o que foi gravado sem haver danos ou perdas. Isso se dá em um laboratório fotográfico, onde em seguida ocorrem também processos para a transposição do que foi gravado na placa ou filme para seu estágio final, em geral o papel. Nesta etapa, via de regra, a imagem passa novamente por processos ópticos para ser transportada para um papel foto-sensível, e nele ampliada e positivada – pois na maioria das vezes o suporte gravado pela câmera resulta em uma imagem negativa, ou seja, parte escuras onde na realidade são claras, e vice versa – e uma vez mais por processos químicos que vão materializar o que foi registrado no papel.

John Tagg explicou com clareza as etapas que pela primeira vez Rodchenko cumpriu na sua totalidade ao produzir os retratos de Maiakovski dispostos nas **Imgs. 2.1 a 2.6**:

La naturaleza de la fotografía – el vínculo causativo entre el referente prefotográfico y el signo – es por tanto enormemente compleja, irreversible, y no puede garantizar nada en el ámbito del significado. Lo que establece el vínculo es un proceso técnico, cultural e histórico discriminatorio en el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y producir una nueva realidad: la imagen en papel que, a través de otros nuevos procesos adicionales, puede llegar a tener significado de muchas maneras posibles. El procedimiento es bastante conocido. La luz reflejada es recogida por una lente estática y monocular de una estructura determinada, colocada a una distancia concreta de los objetos en su campo de visión. La imagen proyectada de estos objetos es enfocada, recortada y distorsionada por la placa plana y rectangular de la cámara que debe su estructura no al modelo del ojo, sino a una concepción teórica concreta de los problemas de representación del espacio en dos dimensiones. Sobre este plano, el juego multicolor de la luz es fijado luego en forma de decoloración granular, química, sobre un soporte translúcido que, mediante un método equiparable, puede llegar a producir una impresión positiva en papel.¹¹⁸

¹¹⁸ TAGG, John. *El Peso de la Representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 9.

Assim, a imagem resultante dos processos descritos é uma imagem técnica, pois que engendrada por um aparato tecnológico, cuja matriz – o suporte foto-sensível – pode dar origem a muitas cópias idênticas entre si, as fotografias propriamente ditas. Ela é uma imagem normalmente verídica, pois foi captada em um local e em um instante que existiram ainda que imperceptíveis, bem como por ser um modo de transportar a visão humana em três dimensões para uma superfície plana e bidimensional, resultando em uma representação do real. Representação esta que necessita ser significada por quem a vê, sendo hoje aceita e reconhecida pela maioria das sociedades.

Como imagem técnica, a fotografia foi fruto da pesquisa de físicos e químicos, não de artistas. Do mesmo modo, percebe-se no processo de sua feitura que questões técnicas sobressaem-se. Durante todo o processo de revelação e ampliação o fotógrafo não chega em a tocar a superfície da imagem, a não ser que tenha intenção de interferir na imagem final – processo característico do pictorialismo¹¹⁹ fotográfico. Ao contrário, o fotógrafo não pictorialista se limita a manejar a câmera, o aparato óptico e as soluções químicas que lhe *revelam* o que foi registrado. Desta grande presença da técnica, em detrimento de um contato direto, resulta que na história da fotografia nem sempre houve uma ligação formal deste meio com as modalidades consideradas tradicionalmente arte.

Como pode-se ler no texto de Stepanova, e se deduzir das opções artísticas anteriores, já mencionadas, de Rodchenko, a característica técnica da imagem fotográfica lhe foi de grande apreço. Julgando-se a si mesmo um artista-engenheiro que realizava construções e não composições, um artista experimentador que produzia estas construções em laboratório e não no

¹¹⁹ O pictorialismo foi um estilo fotográfico que desenvolveu-se principalmente na Europa e nas Américas em fins do século XIX, perdendo força após a Primeira Guerra Mundial. Era caracterizado pela modificação direta do fotógrafo na cópia, seja por meio de reações químicas ou por meio de intervenções manuais, com o intuito de tornar esta cópia uma obra única, singular, cuja estética muitas vezes se assemelhava à pintura então em voga. Um dos mais importantes defensores do movimento, o fotógrafo francês Robert Demachy assim descreveu esta estética em 1899: “...Lo mejor que podemos hacer es tomar como guía los efectos combinados del grabado y las acuarelas (frescor, fuerza, osadía y delicadeza), cualidades diseminadas entre varias fotografías, pero que raramente se encuentran unidas en una misma obra. ¿Es demasiado pedirle todo esto al fotógrafo: composición, iluminación, valores, tonos, texturas y procedimiento? Tenemos que ser conscientes de que al elegir la fotografía pictorialista, quizá sin saberlo, nos hemos ligado a la estricta observancia de reglas de 100 años más antiguas que la fórmula más vieja de nuestra química fotográfica.” DEMACHY, R. *¿Cuál es la diferencia entre una buena fotografía y una fotografía artística?* in FONTCUBERTA, J. (org). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 88. Por esta declaração vê-se o antagonismo entre as ideais pictorialistas e as da vanguarda artística, que desprezava a arte tradicional e seus cânones.

ateliê, a conotação científica que o laboratório fotográfico possui pode ter contribuído para aproxima-lo do fazer fotográfico. As fotografias que ele realizou, no entanto, não deixam de possuir uma clara origem em preocupações artísticas, ligadas ao meio artístico do construtivismo, como por exemplo a geometria muito acentuada, o deslocamento em diagonal, apresentando assim todo um léxico comum aos artistas ligados ao LEF.

Ao empunhar uma câmera fotográfica pela primeira vez, Rodchenko optou por dirigi-la à Maiakovski [Imgs. 2.1 a 2.6]¹²⁰.

As fotografias o trazem invariavelmente olhando para a câmera, ora de sobretudo e chapéu, ora de terno e gravata; de corpo inteiro, ou apenas a metade superior do torso, mas sempre com a ênfase da iluminação recaindo sobre o rosto e sua fisionomia dura, séria. Por vezes ele aparece sentado, inclinado em uma cadeira, e por vezes também o fundo do local onde posou é visível, composto por retângulos de papel ou tecido unidos e rentes até o chão de madeira¹²¹. A iluminação é sempre direcionada da esquerda para direita do poeta, sendo mais

¹²⁰ Lavrentiev, neto do artista, descreve o laboratório e o modo com que Rodchenko lidava com seus negativos e cópias: “Rodchenko took his new profession as a photographer seriously. He collected books on the subject and bought materials to keep in stock. Unlike many photographers at the time, he did not develop his negatives primitively in the bath tub, but built himself a laboratory in his studio. This became his retreat, a secret room, a place reserved for the initiated, and which during the 1930s was often visited by photoreporters eager to show him their work. He organized things in such a way that the negatives were always ready to hand, with a tray and solutions in the proper place, so that, turning on the red light, it was possible to enter the ‘dark room’ and print photographs without having to block out the windows. Rodchenko arranged the laboratory furnishing himself. A long table was set up for printing from the negatives. On the table was a photo enlarger with horizontal projection which he had bought at Kuznetsky, most with money that Mayakovsky had lent him, and which he had dragged all the way back home himself. In one corner stood another table for developing, fixing and rinsing the film and prints. Along the walls, shelves and glass-fronted cupboards were set up for reagents. Virtually every photograph went through several stages of printing. First, a check print done from a 9x12 or a 4x6.5, or with the Leica format. Next, a trial enlargement print from 9x12 up to 18x24. Sometimes, Rodchenko would make 10x15 prints for his fichier. Only after these preliminary procedures would he be ready to pass to the final stage of making the definitive print for an exhibition or publication, in the different formats of 18x24, 24x30, 40x50 or sometimes even 50x60. An analysis of the various prints of one and the same subject show the different printing methods, framing and types of paper Rodchenko used. For exhibitions he preferred matt paper, sometimes with the texture of drawing paper. For publications he would normally use gloss paper. He worked painstakingly on each print, making retouches or ‘spotting’, and removing unwanted surplus by means of a scalpel and brush. He framed the photo by gluing it on to a large *passé-partout* made of thick, creamy-coloured paper held in place by shallow border frame. By colouring the photographs with pencil, pastels, gouache or even oils, Rodchenko established an important link for himself between photography and graphics, even painting. From 1924 to the end of his life, Rodchenko was never to be seen without a camera.” LAVRENTIEV, A. (org). *Rodchenko: Photography*. pp. 18-19.

¹²¹ Sobre este fundo das fotografias não há consenso da crítica, mas diante dos usos que Rodchenko deu a elas, opta-se aqui pela opinião de Galassi, que afirma que Rodchenko não se preocupou com os fundos das fotografias pois

pronunciada nos closes. A característica que mais chama a atenção neste conjunto de fotografias é a objetividade com que Maiakovski foi retratado: sempre olhando para a câmera, sempre de frente pra ela, e sem a presença no quadro de nenhum outro objeto ou qualquer coisa outra que o próprio motivo da fotografia.

Os retratos foram feitos no apartamento de Rodchenko e assim descritos por ele:

The next morning ..., Volodya [Maiakovski] dropped by to see me and I took the six photos of him in my studio on Kirovskaja [então Miasnitskaja] St.:

1. A portrait from the waist up, with a cigarette.
2. In a hat, to his knees (exhibited at the *All-Union* photo exhibition in 1937).
3. In a hat, full figure, with hands (not published).
4. Head shot, *en face*.
5. Sitting, to the knees.
6. Standing, full figure.

All of this was shot with a 9.12 Berito, f6.3, on Soviet plates. The first portrait in particular was published a great deal in our press and shown at exhibitions abroad.¹²²

Quando Rodchenko escreveu sobre esta ocasião, ele registrou as condições técnicas com que as fotografias foram feitas: uma câmera Berito em caixa de madeira, de diâmetro 9x12 – o que equivale a dizer que ela produzia uma placa de negativo em vidro de 9 por 12 centímetros. Como a câmera não poderia ser menor do que o tamanho da placa do negativo, pode-se perceber que ele começou a fotografar com uma câmera que não era portátil. Grande e assim pesada – pois havia também o jogo de lentes interno – ela deve na maioria do tempo ter permanecido

eles seriam recortados nas futuras fotomontagens. GALASSI, P. *Rodchenko and Photography's Revolution in* DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah. *op. cit.*, p. 134.

¹²² RODCHENKO, A. *Working with Mayakovsky in* LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, p. 241. A lista de fotografias que Rodchenko elencou neste texto é confusa. Dada a própria natureza da imagem fotográfica, não se pode ter a certeza absoluta de que as reproduções aqui apresentadas são correspondentes exatos das fotografias tiradas naquele dia. No processo de ampliação pode ter havido reenquadre da imagem do negativo; um ou mais dos negativos podem ter se extraviado ou perecido; o artista pode ter, simplesmente, se confundido ao listá-las quase uma década e meia depois de as ter produzido. Este tipo de incongruência está presente na pesquisa fotográfica, onde não faz tanto sentido buscar pelo exemplar “original”, em especial no caso de Rodchenko, que se utilizou amplamente da possibilidade da reprodutibilidade fotográfica. De qualquer forma, me baseio aqui no levantamento que Leah Dickerman fez junto aos negativos e ao trabalho publicado de Rodchenko. Ela afirma: “The list is somewhat confusing because an image which matches the description of #3 does exist in vintage prints (at least those incorporated in photomontage ...); but if this image does correspond with #3, then another standing portrait which would correspond to #6 is not known”. DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 122. A confusão que ela percebe com a fotografia nº 3 poderia ser um problema de tradução, já que no texto dela, entre parênteses, a frase é *not printed* (*não ampliada*), enquanto que na tradução usada aqui, tirada do livro de Lavrentiev, a frase é *not published* (*não publicada*). Esta fotografia pode não ter sido publicada como fotografia, mas alterada na condição de fotomontagem, ou apenas ampliada e arquivada.

sobre um tripé, quase sem nenhuma mobilidade. Este fator pode ter colaborado para a predominância de retratos em interior que se observa neste primeiro ano em que o artista fotografou. A câmera era provavelmente a que ele comprou para usar em seu estúdio reproduzindo as imagens necessárias para as suas fotomontagens¹²³.

Alguns exemplos destes retratos, todos de 1924, são as **Imgs. 2.1 a 2.6, 2.9, 2.28 e 2.33 a 2.37**. Na **Img. 2.33** aparecem Varvara Stepanova e a também construtivista Liubov Popova em situação descontraída. O mesmo acontece na **Img. 2.36**, em que Maiakovski é novamente retratado, mas desta vez com seu cãozinho Skotik, na *dacha* do poeta. Nas **Imgs. 2.35 e 2.37** Rodchenko retratou, respectivamente, o arquiteto Vesnin e seu colega construtivista A. Gan em sua mesa de trabalho. Já na **Img. 2.34**, pode-se ver Lilia Brik, a amante e musa de Maiakovski, em vestimenta e pose muito femininas.

2.

Não obstante as dificuldades técnicas, a escolha pelo gênero do retrato encontra um grande respaldo na história da fotografia, uma vez que é uma das suas principais modalidades desde os primeiros tempos deste meio. Segundo Pierre Vaisse, “From the moment it first became possible to capture an image on a light-sensitive surface, the camera lens was turned on the human face”¹²⁴.

Pode-se dizer que foi com o retrato que a fotografia alcançou visibilidade, atingindo o grande público, da mesma forma que a história desta modalidade específica pode também servir como parâmetro da história da fotografia no geral.

O retrato, que antes era um sinal de status, pois apenas pessoas importantes eram retratadas por pintores profissionais, com o aparecimento da fotografia pôde se disseminar. Poucos anos após os vários e complementares inventos que deram origem à fotografia, serem anunciados iniciou-se, na década de 1840, uma ávida procura por retratos fotográficos. Isto gerou um mercado próspero para os fotógrafos, ao mesmo tempo em que também levou a inovações e melhorias na técnica fotográfica que possibilitaram o barateamento deste produto e a ampliação

¹²³ Ver Capítulo 1.

¹²⁴ VAISSE, Pierre. *Portrait of Society in Frizot*, M. *op. cit.*, p. 495.

de seu mercado. Já a década de 1850 trouxe um marco nesta produção, com a abertura em Paris dos estúdios de Nadar e Disdéri, ambos em 1854. Dois expoentes na história da fotografia, atuando de forma fundamental sobre o desenvolvimento estético do retrato fotográfico, eles praticaram, no entanto, abordagens quase opostas em suas produções.

Nadar (1820-1920) fazia parte de um círculo de abastados artistas de sua geração, inclusive tendo cedido seu estúdio aos impressionistas para a primeira exposição deste grupo, até então marginal à arte oficial, em 1874. Esta filiação é exemplar na produção fotográfica de Nadar, que apesar de contestador em relação às artes da geração precedente, não negou-a como um todo, mantendo uma forte preocupação formal nas suas fotografias. Há preocupações estéticas especialmente no que se refere às poses dos retratados, cada um posando para sua câmera de uma forma diferente, apropriada ao seu ofício ou personalidade. Há também uma minuciosa atenção à luz e à composição da imagem no geral, como se pode ver na **Img. 2.7**, o retrato que Nadar fez da atriz Sarah Bernhardt por volta de 1860. Nadar cobriu-a com um farto tecido brilhante, um veludo, cujo pregueado conferiu um efeito marcado de sombra e luz; apoiou-a em uma coluna, voltando seu rosto para o lado, estando assim de frente para a fonte da suave mas contundente luz que a iluminou. Em frente a um fundo liso, não há nenhum outro elemento de adorno na fotografia, a não ser o brinco da atriz, que ganhou destaque devido ao seu cabelo preso atrás da orelha e à iluminação que o descobre. Além de Sarah Bernhardt, Nadar fotografou artistas como Courbet, Camille Corot, os escritores Julio Verne e Alexandre Dumas, e políticos como Georges Boulanger.

Disdéri (1819-1889), por outro lado, aproveitou as possibilidades oferecidas pela invenção da placa de negativo em vidro, e criou os *carte-de-visite* em 1854. Estes eram retratos de tamanho diminuto, 9x6 centímetros, que tinham preço bem mais acessível e foram colecionados e adquiridos por todas as classes sociais. Feitos com uma câmera especial, com mais objetivas, que permitiam que uma mesma placa de negativo acomodasse oito ou mais imagens por vez, eram depois impressos em papel, recortados e montados em cartões. Disdéri elaborou um modo de produção massificado destes retratos, que aliado à economia na utilização das matérias primas e no uso de mão de obra não especializada para produção seriada, possibilitou que os *carte-de-visite* se tornassem um marco na história da fotografia, por sua aceitação e ampla

disseminação por toda a Europa, Américas e por países orientais. Os cartões de Disdéri criaram um paradigma estético dentro do retrato fotográfico¹²⁵.

Na **Img. 2.8** há um *carte-de-visite* feito pelo estúdio de Disdéri, o retrato de Lady Susan Charlotte, de 1867. Nele está presente muito do que foi descrito nos manuais de estética fotográfica elaborados a partir das convenções de poses, adereços e técnicas elaborados pelo fotógrafo. A retratada posa de corpo inteiro, apoiada em um elegante sofá ou divã. A iluminação é frontal, a despeito da senhora estar voltada para o lado. Há adornos, uma mesa com uma escultura. Ao contrário da Sarah Bernhardt de Nadar, que – embora também esteja apoiada de lado e envolta em tecido drapeado – é iluminada em função de seu rosto, mostrando-o e concedendo-lhe um ar plácido em contraste ao restante do quadro, que é escuro. O rosto da modelo do cartão é apenas mais um elemento da composição.

O retrato de Sarah Bernhardt deixa transparecer todo o zelo e cuidado do fotógrafo, tanto na esfera estética quanto na técnica, que quer melhor apreender os aspectos singulares da pessoa à frente de sua câmera. A relação que Nadar estabelecia com seus retratados era, segundo John Tagg, semelhante a de um artista com seu mecenas¹²⁶. O que Disdéri estabeleceu, por sua vez, foi um empreendimento lucrativo e padronizado, no qual o fotógrafo era apenas uma parte da engrenagem – a que apertava o botão da câmera – da produção massificada, ao qual recorreram todos os tipos de pessoas da segunda metade do século XIX, e cujo produto, seus retratos, preencheu as expectativas de gerações inteiras que ansiavam por ser retratadas. O desenvolvimento e a disseminação da fotografia estão, assim, ligados ao aparecimento de um mercado lucrativo para o retrato, ou seja, da entrada da fotografia no âmbito do mercado de consumo capitalista.

Da mesma forma, os estabelecimentos de retratistas profissionais, como os de Disdéri e de Nadar, sofreram grande impacto com o aparecimento de condições propiciadoras da prática fotográfica por amadores, melhorias técnicas como o negativo em placa seca de gelatina, em

¹²⁵ Annateresa Fabris afirmou que: “O sucesso da fórmula de Disdéri é também atestado pelas normas que os vários manuais propõem aos fotógrafos. John Towler transforma em preceito a estética do cartão de visita. Recomenda que o modelo seja posicionado ‘de modo cômodo e gracioso, em pé ou sentado, apoiado num pilar, balaustrada ou pequeno pedestal, de modo que cada parte esteja igualmente em foco, mas especialmente as mãos, rosto e pés’”. FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 33.

¹²⁶ TAGG, J. *op. cit.*, p.72.

1878, que – diferente das anteriores que eram úmidas e deveriam ser expostas e processadas enquanto ainda não tivessem perdido a umidade – permitiram que o negativo fosse preparado com antecedência, e revelado posteriormente, muitas vezes por terceiros. Com o invento das câmeras manuais em 1880, e em especial com a do norte americano George Eastman, a Kodak, em 1888 – cujo lema publicitário garantia aos fotógrafos amadores apenas a tarefa de apertar o botão do disparador que eles fariam o resto. Logo uma indústria se criou em cima destes amadores, que quase imediatamente dirigiram suas câmeras aos familiares e amigos, retratando-os.

Nos anos que se seguiram, a enorme popularidade que a fotografia atingiu com tal público consumidor, leigo às vistas dos fotógrafos profissionais, levou estes, segundo Pierre Vaisse, a preocuparem-se em manter a imagem que eles possuíam da fotografia como uma forma de arte, sem falar no próprio status de artistas, buscando distinguir-se da produção vulgarizada. Sem a unanimidade das opiniões atestando que o meio fotográfico pertenceria às artes plásticas, devido aos seus componentes técnicos, este status estaria novamente ameaçado pela enorme abrangência que o desenvolvimento de uma indústria fotográfica concedeu à este tipo de imagem. Garantir seu estatuto de arte era o intento do pictorialismo fotográfico, criado sob premissas dos padrões aceitos da arte no período, os últimos anos do século XIX e os primeiros do XX, inspirada largamente em Renoir, por exemplo¹²⁷ [Imgs. 2.38 e 2.39]. Foi contemporâneo ao ápice do simbolismo, e ao início da aceitação do impressionismo, defendendo uma estética baseada em foco suavizado e efeitos de atmosfera, bem como em diversas formas de manipulação na feitura da imagem final. O pictorialismo obteve sucesso no âmbito do retrato, e este foi seu último reduto, quando já estava há tempos em desuso em outros gêneros da fotografia. Vaisse foi mais além, no entanto, afirmando que já na década de 1920 a fotografia pictorialista passou a ser atacada, denunciada como traição do meio por negar suas características próprias, por fotógrafos que davam início ao que ficou conhecido como fotografia moderna, para o autor uma resposta direta ao pictorialismo. A nova estética da fotografia moderna ganhou força nos Estados Unidos, Alemanha, França e Rússia, entre outros países, e nas suas mais diversas aparições, por meio dos mais diversos fotógrafos, constantemente

¹²⁷ VAISSE, P. in FRIZOT, M. (org). *op. cit.*, p. 496.

defendeu o uso da câmera em todas as suas possibilidades técnicas, o uso da capacidade de reprodução técnica das imagens por ela criadas, a não intervenção no processamento do negativo e da cópia, a defesa da autonomia formal e a negação do referente como fator decisivo¹²⁸.

Segundo Vaisse,

The reaction against Pictorialism that took place after 1920 had, in fact, been prompted by a fallacious argument. By claiming to be breaking their subservience to painting in order to establish an art that was specifically photographic, photographers were affirming a principle that had long been accepted in other forms of art. However, what they were, in fact, breaking with was an old-fashioned style (that of Impressionism and Symbolism), in order to take inspiration partly from Surrealism, partly from Cubism, and, sometimes, from the beginnings of Abstraction.¹²⁹

Ainda que negando as premissas da pintura, e das artes plásticas no geral, em favor de um maior comprometimento com as características próprias ao meio fotográfico, a estética defendida por estes fotógrafos modernos, na maioria ligados às vanguardas artísticas européias do período entre-guerras, estaria em diálogo direto com as mudanças e os novos preceitos no campo da arte que estes mesmos grupos defendiam.

Vaisse levantou ainda outro ponto que pode indicar a intrínseca ligação entre a fotografia e a arte, ainda dentro do gênero do retrato: a grande proliferação de retratos de artistas membros das vanguardas. Novamente, ele afirmou:

Between the wars, the portrait of the artist took on an importance that was due, in part at least, to the integration of photographs into literary and artistic circles. The phenomenon was not new – such had been the situation for Nadar in the mid-nineteenth century – but cases like this had become increasingly rare as the profession of photographer developed.¹³⁰

¹²⁸ COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 30. Os autores, em seguida, apresentam o breve quadro: “Podemos identificar três momentos definidos na história da fotografia: a dualidade da fotografia documental do século XIX, que a um só tempo aposta na modernização e critica os rumos tomados por ela; o fotopictorialismo, que se coloca como um eclipse na história da fotografia, na medida em que tenta adaptar ao meio as concepções clássicas de arte que lhe são totalmente antagônicas; e a experiência moderna que supera as ambigüidades da fotografia oitocentista através de uma linguagem que busca compatibilizar a estrutura narrativa do código perspéctico com as intenções plásticas da modernidade.” *Idem*, p. 31.

¹²⁹ VAISSE, P. in FRIZOT, M. (org). *op. cit.*, p. 508.

¹³⁰ *Idem*, p. 504.

Rodchenko fez parte desta geração que produziu durante os anos que separaram a Primeira da Segunda Guerra Mundial. Como já foi dito, a contestação dos parâmetros da arte tradicional foi usada por ele, assim como por outros artistas seus contemporâneos, para limpar um terreno que viria a ser ocupado em seguida pela construção de sua estética fotográfica. Expresso por ele em escritos-manifestos como no catálogo da exposição $5 \times 5 = 25$ como um rompimento radical, o rompimento com a pintura, em favor da imagem técnica, não aparenta ser um rompimento absoluto: ele rompeu, na linha do que indicou Vaisse, com um certo estilo de pintura que não era mais aceito, mas – suas fotomontagens já indicaram e as fotografias o confirmarão – que dialogou com a pintura cubista, futurista, construtivista, etc. Um exemplo mais aberto deste diálogo é o retrato que ele fez do pintor, designer e professor ligado ao LEF, A. Tchevchenko (1882-1948) **[Img. 2.9]**, também em 1924. Para retratá-lo, Rodchenko lançou mão do que seria considerado um erro técnico, a dupla exposição de um só negativo, para criar um efeito de movimento, semelhante aos efeitos da pintura futurista¹³¹.

Rodchenko utilizou-se muito dos retratos nos primeiros momentos de seu desenvolvimento como fotógrafo, e a maioria destes retratados eram seus colegas intelectuais e artistas da LEF, como Tchevchenko e Maiakovski. Estes retratos puderam promover, como sugeriu Vaisse, a busca de uma integração entre a fotografia e a arte vanguardista que este grupo promovia.

¹³¹ Este tipo de utilização das brechas técnicas permitidas pelo aparato já era bem conhecida, e foi utilizada por Alvin Langdon Coburn com intento próximo ao de Rodchenko, o de criar retratos fotográficos de artistas a partir de efeitos inspirados em seus próprios preceitos estéticos. Assim, a série de retratos que Coburn fez de Ezra Pound **[Img. 2.10]**, na segunda metade da década de 1910, trouxe uma superposição de negativos para criar um efeito coerente ao vorticismismo, estética literária ligada ao futurismo, que Pound havia criado. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, o vorticismismo foi um “Movimento artístico de vanguarda (1914-1917), fundado em Londres por Wyndham Lewis (1882-1957), que se inspira de perto nas sugestões do futurismo italiano e em sua defesa de um estilo puro e dinâmico, capaz de trazer a ação e o movimento para a pintura e para a escultura. O termo (do latim *vortice*, redemoinho) é cunhado pelo poeta Ezra Pound (1885-1972) a partir da obra de Umberto Boccioni (1882-1916) e da idéia de que toda a criação artística emana de um vórtice emocional. A exaltação da máquina e da “beleza da velocidade”, associadas ao elogio da técnica e da ciência – caras ao futurismo de Marinetti (1876-1944) – tornam-se emblemáticas da atitude estética vorticista. Trata-se da primeira expressão do abstracionismo em solo inglês, que se vale também das contribuições do cubismo e do espiritualismo abstrato do Der Blaue Reiter [O Cavaleiro Azul], de Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) e Franz Marc (1880-1916). Reunindo escritores e artistas plásticos, o vorticismismo visa romper com os modelos da tradição artística inglesa, por meio de uma síntese particular entre elementos do futurismo e do simultaneísmo de Robert Delaunay (1885-1941), que articula cor e movimento. Uma única exposição vorticista é realizada em Londres, em 1915.” *In* http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4696. Acesso em 14/04/2008.

Neste conjunto de retratos do poeta, chama a atenção uma das fotografias, a **Img. 2.6**, provavelmente uma das mais cuidadas quanto à composição, já que é a única em que o fundo é escuro, e na qual Maiakovski aparece em uma pose tradicional, similar à de Sarah Bernhardt na **Img. 2.7**, sentado e levemente voltado para o lado – ainda que de um modo relaxado e com um cigarro já pelo final na boca. Apesar de não estar com a postura ereta, seu olhar traz altivez. Na imagem o que ganha relevância, devido novamente à iluminação, é a sua barriga, que parece estar mais em foco do que o restante do quadro: as dobras do colete, o paletó e o bolso do paletó, repleto de canetas. Estas também estão presentes na **Img. 2.2**, mas lá não ganham tanto destaque devido à distância maior entre a câmera e o fotografado. Na **Img. 2.6**, no entanto, as canetas são bem visíveis, e, considerando a profissão de Maiakovski, elas fazem simbolicamente esta ponte entre a arte e a fotografia. Nesse sentido, Rodchenko estabelece diálogo com outras fotografias de artistas com seus instrumentos de trabalho, como o Otto Dix retratado com seu pincel em 1925 por Hugo Erfurth [**Img. 2.11**], e Stravinsky ao lado de seu piano, retratado por Arnold Newman já em 1946 [**Img. 2.12**].

Na **Img. 2.11**, os braços e mãos de Otto Dix têm tanta presença quanto seu rosto, mas se tornam mais importantes dentro da estética do quadro, pois, aliado ao pincel, conferem geometria à imagem, formando linhas em diagonal. Ele olha desconfiado, e segura seu pincel como uma arma, como para defender-se na expectativa do *disparo* da câmera. Difere então de Maiakovski, que tem suas “armas” embainhadas – as suas canetas guardadas no bolso, mas parece tão desconfiado quanto Dix, pois apesar da pose mais relaxada, dá a impressão de estar absolutamente atento à presença do fotógrafo. Stravinsky, por sua vez, não se utiliza de seu instrumento para proteger-se da câmera, mas, pelo contrário, parece que vai ser devorado por ele. Aparecendo apenas como uma forma geométrica, apenas insinuando-se, sem profundidade ou detalhes, quase como um fotograma¹³², o piano sobrepuja o compositor e domina o quadro. O

¹³² Fotograma é uma fotografia feita sem câmera, apenas por meio do contato direto do objeto e da luz sobre o papel, ou sobre qualquer material fotossensível onde se fixará a imagem final. Franz Roh assim a definiu em 1929: “El *fotograma* se mueve excitantemente entre la abstracción geométrica y las resonancias objetuales. Precisamente en esta tensión es donde radica su atractivo específico. Como es sabido, aquí se trabaja sin cámara; simplemente es el encuentro de determinados objetos con papel fotosensible. En la medida en que reposan más o menos tiempo, a mayor o menor distancia, se iluminan con luz artificial difusa o puntual, resultan esquemas luminosos que tienen el objeto, lo dibujan, lo modelan hasta que pierde su corporeidad y aparece como una imagen luminosa extraña y

triângulo formado pelo braço que apóia sua cabeça em cima da mesa é análogo ao triângulo formado pela silhueta do piano, o que infere-se que seja a tampa aberta, porém em escala muito inferior, fazendo com que as feições de seu rosto percam a importância frente à sombra do instrumento.

Diferente dos dois retratos femininos, o de Nadar e o Disdéri, os três artistas que figuram nas fotografias mencionadas olham para a câmera, percebem sua presença e respondem a ela. Não obstante, são maneiras diferentes de encarar a câmera. Ao olharmos a fotografia de Stravinsky ele parece diminuído pelas proporções de seu piano, seu rosto é mais uma parte da composição do quadro. A fotografia de Otto Dix traz o artista em uma pose surpreendente semelhante com a de Maiakovski na imagem já referida. Porém, o pintor parece tentar esconder-se atrás de seu pincel, proteger-se por meio de sua presença. O poeta, ao contrário, tem o rosto bem iluminado e claro, sem nada interpondo-se entre ele e a câmera. Ou seja, ele a encara com tal franqueza que resulta daí algo diferente das outras duas imagens: resulta que, ao olharmos esta fotografia, ela parece nos olhar de volta.

As mesmas características estéticas deste retrato estão também presentes nos demais: a falta de adornos próprios aos retratos fotográficos clássicos, bem como a de uma pose artificial do retratado, são marcas das seis fotografias deste conjunto. Estas imagens utilizam-se da figura forte de Maiakovski, da estrutura de seu rosto em close, do tamanho grande de seu corpo sentado em uma pequena cadeira ou da sólida posição em pé, e em especial de seu olhar constantemente fixado na câmera, para criar uma sensação de devolução do olhar de quem as observa.

Sem deixar de lado a fotografia que as vanguardas européias vinham desenvolvendo, pode-se perceber, no entanto, que há um diálogo ainda mais próximo com uma tradição visual dos retratos fotográficos que remete tanto à Nadar e Disdéri quanto aos pictorialistas. Tanto o estilo mais cuidadoso, mais particularizado, atento à relação entre as características formais da imagem e as características pessoais do retratado, das fotografias de Nadar; quanto a produção e comercialização em série, às custas de uma padronização das imagens, encampada por Disdéri;

abstracta.” ROH, Franz. *Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía*. in FONTCUBERTA, J. (org). *op. cit.*, p. 151.

bem como a tentativa de aproximação da imagem fotográfica com os cânones da história da arte empregada pelos pictorialistas, apareceram com grande força na Rússia quando, em 21 de janeiro de 1924, Lênin morreu e o governo bolchevique deu início a um verdadeiro culto à sua imagem. Segundo Leah Dickerman, este culto teria surgido quando o afastamento da figura pública de Lênin, figura de poder e autoridade ideológicos, causou um vácuo simbólico para a população soviética. Temendo a perda de suas posições no poder, os membros do alto escalão do Partido, segundo a autora, teriam então decidido manter viva esta figura que o líder morto representava¹³³.

Após sua morte foi destacada uma Comissão Funerária, cuja tarefa era a preservação do corpo de Lênin, anunciando sua decisão de preservá-lo como uma resposta aos “desejos das grandes massas da União Soviética e de outras nações de ver as feições físicas do líder morto”¹³⁴. Em 28 de março esta comissão foi renomeada Comissão para Imortalização da memória de V. I. Ulianov (Lênin); suas tarefas agora eram, além da preservação do corpo, a construção de um mausoléu e, principalmente, a regulamentação das imagens que traziam a representação de Lênin. Todas estas imagens deveriam passar por aprovação oficial. Nomearam-se artistas para realizar representações, tais como bustos e quadros e toda a sorte de objetos de consumo produzidos em massa como pôsteres, medalhas e álbuns funerários, que eram vendidos nas feiras lado a lado com imagens de santos da Igreja Ortodoxa.

Sergei Merkurov, the sculptor ... himself boasted proudly in 1925 that just one foundry attached to the State Publishing House [Gosizdat] produced 30.000 busts and approximately 50.000 medallions. Much of this Leniniana was ultimately displayed in Lenin Corners [*leninskie ugolki*], niches or decorated spaces in public and institutional sites, which, in another example of religious atavism, borrowed both their form and name from the icon display or “red corner” [*krasnyi ugolok*] in peasant homes.¹³⁵

O LEF se opôs a este culto desde o princípio, declarando-o na primeira edição de 1925 de *Lef*, com um virulento editorial que foi retirado de última hora, mas que foi recuperado por pesquisadores junto aos papéis de Maiakovski, e depois na terceira edição da revista, com a

¹³³ DICKERMAN, L. *Aleksandr Rodchenko's Câmera Eye*, pp. 72-73.

¹³⁴ Documento da Comissão Funerária de 25 de março de 1924, *apud idem*, p. 75.

¹³⁵ *Idem*, pp. 78-79.

publicação de uma poesia sua intitulada Vladimir Ilich Lênin¹³⁶. O. Brik e Rodchenko publicaram textos em que – direta ou indiretamente – se referiram ao assunto em tom de discordância¹³⁷.

Esta discordância, porém, não estava na disseminação de imagens de Lênin, mas no modo com que nelas ele foi representado. A Comissão de Imortalização privilegiou para a confecção das imagens oficiais artistas que faziam parte de grupos artísticos opostos ao LEF, grupos ligados à arte tradicional, em especial o grupo AKhRR (acrônimo para Associação de Artistas da Rússia Revolucionária) que defendia a estética de realismo heróico, que ficou conhecida como realismo socialista. Deste modo, além do retrato pintado ter ganho preferência à reprodução de retratos fotográficos, os bustos oficiais de Lênin foram comparados, por Rodchenko e seus colegas, à cópias de bustos clássicos de grandes líderes da Roma antiga.

Também a maioria dos retratos fotográficos de Lênin – feitos antes do advento do instantâneo fotográfico, e portanto muitas vezes posados, e em estúdio – traziam características pictorialistas, que eram opostas à estética fotográfica defendida pelo LEF e por Rodchenko. Um exemplo são os retratos do líder feitos no fim da década de 1910 por Moisei Nappelbaum [2.40] e descritos por Dickerman¹³⁸. Este fotógrafo já exercia sua profissão em um estúdio antes de

¹³⁶ A poesia é citada por Dickerman em tradução para o inglês de Dorian Rottenberg:

“I fear/ these eulogies/ line upon line
like a boy/ fears falsehood and delusion.
They’ll rig up an aura/ ‘round any head:
the very idea – I abhor it,
that such a halo/ poetry bred
should hide Lenin’s real,/ huge,/ human forehead.
I’m anxious lest rituals,/ mausoleums,/ and processions,
the honeyed incense of/ homage and publicity
should/ obscure/ Lenin’s essential/
simplicity.
I shudder/ as I would/ for the apple of my eye
lest Lenin/ be falsified/ by tinsel beauty.”
in idem, p. 102.

¹³⁷ Pode-se ver esta discordância, principalmente, em *From the painting to the photograph*, the Ossip Brik, e nos textos que Rodchenko redigiu em 1928 – os textos de ambos os autores são discutidos no Capítulo 4.

¹³⁸ Segundo Dickerman, “Working with the brush along the edges of the frame, Nappel’baum creates a sense of leaving-off rather than resolved cropping, a cloudy buffer between the subject and the world, which sets even a historical figure such as Lenin firmly in the realm of art. ... In this picture, the blurred edges, internal framing and manipulated surface of the pictorialist photograph reintroduce the principle of hierarchical selection within the photograph, focusing attention on a central object, muting irrelevant details and blunting the impact of the cutting edge of the frame. Nappel’baum’s brushwork overlay’s the mechanical index of the photographic image with the

1917, mas, após a revolução bolchevique, montou o primeiro estúdio fotográfico estatal, e realizou o primeiro retrato oficial de Lênin, usando, no entanto, uma linguagem visual idêntica à de seu trabalho anterior, abertamente pictorialista, como o uso de iluminação dramática e de pose e adornos característicos.

Em 1928, Rodchenko viria a escrever que considerava inaceitável que a estética tradicional, empregada para representar figuras importantes do regime anterior, figuras aristocráticas e autoritárias, fosse utilizada para representar igualmente os líderes do novo Estado socialista¹³⁹.

A produção fotográfica de Rodchenko, deste modo, iniciou-se enquanto o debate em torno da representação de Lênin acontecia, e os retratos de Maiakovski podem ser compreendidos também como uma afirmação estética de seus ideais a partir deste embate entre a tradição imagética do retrato de estúdio, tradição esta iniciada com Nadar e Disdèri, e levada adiante pelo pictorialismo, e o desenvolvimento de uma linguagem visual nova. Nas palavras de Leah Dickerman, “in this first photographs, Rodchenko already seems to be working away from the studio tradition”¹⁴⁰.

Estas fotografias não são livres de falhas técnicas próprias a um fotógrafo novato, mas demonstram a curiosidade com o aparato mecânico. Não possuem maiores sofisticções em relação ao ato fotográfico, pelo contrário, são feitas por meio das mais elementares operações do meio. Neste sentido, Rodchenko compartilhou com outros fotógrafos modernos contemporâneos a ele as experiências com estas operações, como que partindo do zero. Deixaram de lado tudo o que já havia sido desenvolvido na fotografia até então, e, refazendo cada passo do engendramento da imagem, utilizaram-se de um vernáculo caracteristicamente moderno para a elaboração de uma linguagem especificamente fotográfica.

Atentando assim a estes primeiros retratos realizados por Rodchenko, Peter Galassi ressaltou o ineditismo, até aquele momento, da sua simplicidade estética:

anachronistic index of the artist's hand, obscuring its technological origins and bidding for status as a unique original, a work of art”. *Idem*, p. 114.

¹³⁹ Ver debate sobre o artigo *Advertência*, publicado em *Lef* de 1928 por Rodchenko.

¹⁴⁰ DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 122.

...The unadorned directness of Rodchenko's Mayakovsky portraits (...) was virtually without precedent in photographic art. In Russia as in the West, the artistically ambitious photographer was expected to emulate the dignified cuisine of traditional painted portraiture. But there did exist a precedent in vernacular photography: the identity picture (what we would now call the passport photo), which had begun to achieve currency in the late nineteenth century, and whose simple recording function discouraged artistic posturing.¹⁴¹

Para Galassi, Rodchenko operou um curto-circuito entre as superlativas ambições formais das vanguardas e o uso direto e objetivo da fotografia. Ele dificilmente estaria considerando a fotografia identitária como exemplo estético. No entanto, é possível traçar um paralelo entre suas imagens de Maiakovski e este outro gênero de retrato, sem nenhuma ambição artística, que desenvolveu-se em paralelo ao retrato fotográfico advindo da tradição iniciada com Nadar e Disdéri. Da mesma forma, Leah Dickerman fez notar que estas fotografias de Rodchenko possuem uma característica quase que taxionômica¹⁴², remetendo ao estilo fotográfico que, da metade do século XIX ao início do XX buscava categorizar cientificamente seja a diversidade de tipos humanos ou a diversidade de ocupações, ou mesmo os registros que se guardava de criminosos ou de empregados de certas fábricas, por meio de retratos¹⁴³. A técnica empregada no conjunto de imagens de Maiakovski foi uma técnica elementar, que começava a testar as possibilidades do aparato, mas que, no entanto, era de certo modo revolucionária pois não fazia parte da linguagem fotográfica utilizada por artistas até então:

It should be noted that the focused, close-up and dead-pan photographic gaze upon a body parallel to the picture plane, which is seen in some of these images, does not

¹⁴¹ GALASSI, P. in DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah. *op. cit.*, p. 110.

¹⁴² DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 123.

¹⁴³ Segundo Annateresa Fabris, o uso do retrato foi adotado pela polícia quase imediatamente à sua invenção: “Dois anos depois da invenção do daguerreótipo, tem-se notícia da organização de um arquivo de retratos de suspeitos e delinquentes pela polícia de Paris. O uso do retrato para fins policiais é documentado desde 1843-1844 no caso de Bruxelas e desde 1850 em Birmingham e na Suíça”. Do mesmo modo, ela coloca o retrato identitário como originário de um padrão de estética herdado do uso policial. “Produto da mesma lógica indiciária, o retrato de identidade herda do retrato policial uma série de características: pose, enquadramento e formato. Apesar disso, Phéline tributa uma certa margem de liberdade a mais esse produto social, por possibilitar a presença de uma habilidade artesanal, fruto daquela diferenciação social, que é, ao contrário, a própria razão de ser do modelo policial. ... Ao negar, assim mesmo, a possibilidade de qualquer idealização, o retrato automático impõe uma noção irredutível de identidade, ancorada na corporeidade, na absoluta separação física de outras pessoas, na finitude da própria existência pessoal.” FABRIS, A. *op.cit.*, pp. 40 e 50.

appear in artistic portrait photography until this very moment in the 1920s, with work like Rodchenko's and Sander's.¹⁴⁴

O curto-circuito a que Galassi fez menção revela-se novamente na passagem de Leah Dickerman. Ela se refere ao fotógrafo alemão August Sander (1876-1964) na tentativa de situar este primeiro conjunto de fotografias de Rodchenko. A produção de Sander é distinta dentro da história da fotografia, pois a partir da década de 1910 até meados de 1950 ele comprometeu-se em um ambicioso projeto denominado *Pessoas do século XX*, motivado por pretensões de categorização científica a registrar uma “imagem enciclopédica e sistemática do povo alemão”¹⁴⁵ através do retrato fotográfico de representantes das mais variadas ocupações humanas. Uma aproximação entre os retratos realizados por Sander e a produção imagética russa já havia sido sugerida por Walter Benjamin, que identificara em ambos a necessidade da criação de uma forma adequada de retratar uma nova classe social, forma esta que deveria estar em conformidade com a visão engajada tanto com o coletivo quanto com a ciência, e, assim, destituída do olhar carregado de subjetivismo do indivíduo burguês¹⁴⁶.

Nas **Imgs. 2.13 a 2.16** podem-se ver quatro retratos que fizeram parte desta empreitada de Sander, publicados pela primeira vez em seu livro *Face do Tempo* [*Antlitz der Zeit*], de 1929. São eles o pintor, o cozinheiro, o marinheiro desempregado e o desempregado. O pintor foi retratado segurando seus pincéis em frente de uma tela que presume-se de sua autoria; o cozinheiro posou para Sander com seu uniforme, em uma cozinha, segurando uma colher de pau dentro de uma panela; o marinheiro desempregado aparece com suas roupas de trabalho, nas docas; o desempregado posa humildemente segurando seu chapéu, em um beco da cidade alemã de Colônia.

¹⁴⁴ DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 123.

¹⁴⁵ MISSELBECK Reinhold *et. al.* *Fotografia do Século XX, Museu Ludwig de Colônia*. Lisboa: Taschen, 2005, p. 576.

¹⁴⁶ Hal Foster *et. al.* afirmam que: “Calling it [o livro de Sander *Face do Tempo*] an ‘atlas in physiognomic exercise’, or a training manual (an *Übungsatlas*), Benjamin positioned Sander’s *Antlitz der Zeit* in an astonishing, but historically precise comparison to the new (anti)portraits of the photographic and filmic culture of the Soviet Union. In both instances, Benjamin argued, the need for a new portrait form was articulated, one in which not only would a new social class find its proper representation (as in Soviet film), but one in which concern for a scientific understanding of social collectivity would displace the bourgeois subject’s false claims for autonomy”. FOSTER, Hal *et. al.* *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames and Hudson, 2004, p. 237.

Sobre o projeto de Sander, Fabris afirma:

Um elemento que chama a atenção nas fotografias de Sander é a maneira pela qual, em muitos casos, é criada uma correspondência entre indivíduo e profissão. Não se trata de cenários artificialmente criados como no caso de Disderi, mas da colocação do sujeito no ambiente em que exerce seu trabalho, evocado de maneira discreta, mas fortemente sugestiva ...

Em todas estas imagens o que Sander busca não é o flagrante, mas uma pose deliberada, expressas por atitudes estáticas que deixam clara a intenção do fotógrafo: produzir o registro de uma série de atividades profissionais graças à interação dos indivíduos com o ambiente e os instrumentos de trabalho.¹⁴⁷

Nas quatro imagens Sander utilizou estes recursos aos quais Fabris fez menção. Entende-se a aproximação estética com os retratos feitos por Rodchenko, pois aí também não há maneirismos formais e a câmera é objetiva. Porém, diferente das canetas no retrato de Maiakovski, que são um indício, um rastro que leva à inferência da ocupação de escritor, os retratos de Sander compõe uma narrativa pronta, hermética, pois são uma composição fechada: há um sujeito colocado em um local específico, com roupas específicas, segurando instrumentos específicos, aparentando realizar uma ação determinada para sua determinada ocupação. Nada é deixado a cargo do observador, a cena já se apresenta completa. Entre as fotografias de Sander e as de Rodchenko sobressaem-se não só semelhanças estéticas resultantes da abordagem direta em relação ao aparato, mas também discordâncias de intenção que da mesma forma materializam-se na conformação estética das imagens.

A nudez de objetos – não só ornamentais, mas de qualquer natureza – e a confrontação aberta e direta com a câmera são elementos únicos e distintivos destas imagens, tendo sido utilizados, portanto, de forma deliberada por Rodchenko no intuito de desafiar uma determinada tradição visual. Como em todas as imagens, a **Img. 2.1** traz Maiakovski olhando para a câmera, e neste caso de frente para ela. A ligeira inclinação para frente, além dos olhos fixos e do semblante sério, passam a impressão de que o retratado está desafiando o fotógrafo. A iluminação, de lado, que clareia uma metade do rosto e deixa a outra metade na sombra, enfatiza

¹⁴⁷ FABRIS, A. *op.cit.*, pp. 99-100. A autora continua afirmando que “A” estaticidade dos modelos não impede que o fotógrafo dê um destaque significativo às mãos como que para criar um *continuum* entre elas e a produtividade humana, mesmo no caso de profissões não manuais, como atestam os exemplos presentes em *Face do tempo*: o historiador da arte (c. 1927), o industrial, o arquiteto, o pintor (c. 1924), a escultora (1929), o compositor, o escritor e crítico literário, o tenor, o desempregado (1928).

esta impressão e guia a atenção do observador para os olhos do retratado como que em um *punctum* barthesiano¹⁴⁸. O desafio que este lança ao fotógrafo, porém, é transmitido pela observação da imagem diretamente para *nós*, os observadores. Também na **Img. 2.4** ocorre semelhante efeito em relação ao observador. Neste retrato, o poeta aparece de corpo inteiro, com suas pernas separadas, passando a impressão de estarem os pés bem fixos no chão. Mais uma vez, com o rosto pouco abaixado, fazendo com o que seu olhar seja lançado rente às pálpebras superiores, ele olha frontalmente para a câmera, que assim também o vê. Segundo Victor Margolin,

What strikes one in this photograph is its directness. Mayakovsky stands, legs apart, in the middle of the frame. The frontal view brings out all the strength of his pose and establishes a powerful relation to the photographer. It inserts Rodchenko into the picture and marks his presence in the shooting situation, reminding the viewer that photographing itself is an engaged act. It also allows one to view the subject in a social relation to someone else, the photographer.¹⁴⁹

Da mesma forma incisiva que Maiakovski nos olha, também a fotografia – enquanto imagem técnica, com todas as conotações particulares a ela – devolve o nosso olhar de observadores da imagem, olhando para nós. Rodchenko ampliou, deste modo, o campo já complexo do retrato fotográfico:

A Foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte.¹⁵⁰

Nestas imagens não se entrecruzam apenas idéia e desejo do fotógrafo e do retratado, como colocou Barthes, mas um terceiro elemento é adicionado, o olhar do observador. Nas duas fotografias mencionadas acima, percebe-se que Rodchenko fez com que a câmera se tornasse meio de comunicação: há o olhar direto do fotógrafo em direção a seu fotografado; Maiakovski, consciente deste olhar, o devolve com firmeza – olhar este que, ao mirar a câmera, olha também para nós, os observadores da fotografia. O fotógrafo insere nestas imagens, ao mesmo tempo, o

¹⁴⁸ É aquilo que, por meio da liberdade subjetiva do expectador, mais lhe chama a atenção em uma determinada fotografia. Ver BARTHES, R. *op. cit.*

¹⁴⁹ MARGOLIN, V. *op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁰ BARTHES, R. *op. cit.* p. 27.

retratado, a si mesmo e ao observador. O poeta está consciente de seu papel de retratado; o fotógrafo tem o seu papel explicitado; e o observador, ao mesmo tempo em que toma consciência destes papéis, torna-se consciente de seu próprio, o de observador de uma fotografia, com tudo de deliberado que esse tipo de imagem implica¹⁵¹.

Isto equivale a dizer que o fotógrafo não se omitiu em relação ao espectador, não tentou se furtar de sua presença, simulando flagrantes casuais ou cenas artificiais, como no caso dos retratos já comentados de Nadar e Disdéri. Também o aparato, a câmera fotográfica, não é furtivo, como em Sander. Ao contrário, ambos são identificados como agentes provocativos, implicados na situação. A simplicidade da conformação formal das imagens acaba por enaltecer a mediação mecânica, não pictórica, da câmera fotográfica. Também esta simplicidade rigorosa, que chega a conferir à imagem um caráter de dureza, tal modo é desprovida de lirismo, indica a filiação do artista com os ideais anti-burguesas, bem como com a auto-imposta objetividade que estava em consonância com a construção política da União Soviética. Esta objetividade torna a imagem comunicativa. A necessidade comunicacional está mesmo em sua origem criativa.

Ao chocar quem as observa devido à sua inédita objetividade formal, e ao incluir nestas obras os elementos materiais que propiciaram sua feitura – a câmera e o fotógrafo – as fotografias deste conjunto tem explicitada a característica de produto de um meio mecânico, mas manipulado por um homem, que não se furta ao seu papel de agente produtor. É deste modo negada a estas imagens qualquer pretensão de naturalização ou naturalidade. Elas não são a visão de uma janela aberta para a realidade, mas sim das lentes de um aparato mecânico. Elas não são neutras. Aqui, a obra de arte explicita sua constituição material e formal e dá ao espectador um papel ativo de decodificá-la: ao nos olhar, os seus observadores, ela se coloca – mesmo que na forma de indagação – e transmite uma mensagem. Este é o discurso destas fotografias. Deste modo Rodchenko lhes deu eloquência.

¹⁵¹ Este efeito de inclusão do observador na imagem operado por Rodchenko encontra exemplos análogos dentro da história da arte, como a leitura feita por Foucault do quadro *As Meninas*, de Velásquez, indica: “No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constroem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosa e visível espécie e a projetam sobre a superfície inacessível da tela virada. Ele vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transporta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio”. FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 6.

Eloquência esta que é em si um ato de engajamento político. Hannah Arendt afirmou que “Sempre que a relevância do discurso entra em jogo, a questão torna-se política por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político”¹⁵². Também Jaques Rancière afirmou, de forma semelhante, que “O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras”¹⁵³. A aderência de um discurso – ainda que feito por meio da nova linguagem imagética que Rodchenko trouxe para a fotografia – a estas imagens, que as transforma em parte de uma *práxis* política, modifica a arte. Para ele, a partir daí não haveria mais possibilidade de se falar em diferenciação entre forma e conteúdo, da mesma forma que não haveria mais possibilidade de se falar em diferenciação entre ação política e prática artística.

A união destes âmbitos já havia sido declarada por Rodchenko e pelos demais membros do Primeiro Grupo de Trabalho Construtivista, bem como pelos membros do LEF, em seus manifestos de 1921 e 1923. Os construtivistas se incumbiam da tarefa de expressar “The Communist idea in physical installations. Wishing to tackle this task scientifically, even if only as a hypothesis, the group insists on the need for a synthesis between ideology and form so that laboratory experiments can be realized on the practical plane”¹⁵⁴. Também a LEF declarou: “O LEF vai lutar por uma arte-edificação da vida”¹⁵⁵. Deste modo, a presença de Maiakovski, o fundador do LEF, como assunto deste conjunto de fotografias é significativa e traz ela mesma uma conotação política e revolucionária para as imagens.

A relação entre Maiakovski e Rodchenko iniciou-se na palestra que levou o jovem artista a engajar-se ao mesmo tempo com o futurismo russo e com a ideologia bolchevique. Ambos eram reconhecidos agitadores políticos, e em 1924, quando as fotografias foram feitas, havia um ano que estavam trabalhando juntos no empreendimento publicitário já referido. Na porta da residência de Rodchenko, onde funcionava o seu ateliê, havia uma placa indicando “Construtores de publicidade Maiakovski-Rodchenko”. Da mesma forma, os dois também possuíam então uma lista de quatro livros, editados sob o LEF, realizados em colaboração –

¹⁵² ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 11.

¹⁵³ RANCIÈRE, J. *op. cit.*, pp. 59-60.

¹⁵⁴ in KHAN-MAGOMEDOV, S. O. *op. cit.*, p. 290.

¹⁵⁵ in LAWTON, A., EAGLE, H. (org). *op. cit.*, p. 195.

entre eles *Sobre Isso*. Ao todo, segundo Rodchenko, ele realizou dezoito capas para livros de Maiakovski em nove anos – o último sendo póstumo, em 1932.

Esta estreita relação pode também contribuir para a leitura das imagens, como aponta Margolin:

Given that Mayakovsky was the most prominent voice in the *Lef* group and Rodchenko was also a member of the group, anyone viewing the pictures who was aware of their relationship might have inferred that Mayakovsky's defiant position also represented Rodchenko's to some degree.¹⁵⁶

3.

Em 1924 estas fotografias foram realizadas com o intuito de se tornarem matéria prima para futuras fotomontagens. Rodchenko as fez com a câmera que usava para ampliar ou reduzir imagens para os seus trabalhos antes de começar a fotografar. É bem provável que, como afirmou Stepanova em *Fotomontagem*, Rodchenko tenha as realizado ele próprio para ter maior controle sobre as montagens que viesse a produzir utilizando-as.

Efetivamente, as **Imgs. 2.1 e 2.4** foram utilizadas, em 1926, para a criação das fotomontagens publicadas na capa e na quarta capa do livro de Maiakovski *Conversas com um inspetor de finanças sobre poesia* [**Imgs. 2.17 e 2.18**]. No entanto, o conjunto inteiro de fotografias recebeu inesperada atenção com o suicídio do poeta, em 1930. Rodchenko foi solicitado a fornecer cópias dos retratos para toda a imprensa soviética. As solicitações aumentaram ainda mais quando, em 1935, Stálin proclamou o poeta herói da Revolução, afirmando no decreto que “indiferença à sua memória e ao seu trabalho é crime”¹⁵⁷. Na época de sua morte, Maiakovski vinha sendo atacado por suas ligações com o futurismo russo e com o formalismo, que foram sobrepujados pelo realismo socialista, então determinado como estética oficial do Partido¹⁵⁸. Em 1935, no entanto, não só ele foi reabilitado, como orquestrou-se um

¹⁵⁶ MARGOLIN, V. *op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁷ in GALASSI, P. in DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah. *op. cit.*, p. 111.

¹⁵⁸ Maiakovski vinha sendo perseguido dentro de um movimento de “caça às bruxas” contra os futuristas, que nunca foram completamente aceitos e incorporados dentro do ideário oficial do partido concernente à arte. No último poema que Maiakovski fez pouco antes de se suicidar, em 14 de abril de 1930, intitulado *A Plenos Pulmões*, pode-se ver claramente sua sensação de incompreensão e marginalidade:

...

Também para as celebrações que marcaram o décimo aniversário da morte do poeta, em 1940, Rodchenko, junto com Stepanova, realizou trabalhos para algumas publicações que o homenagearam. Houve uma grande demanda por cópias dos retratos de 1924 para publicação na imprensa. O casal também foi responsável pela edição especial em memória de Maiakovski da revista *SSSR na stroike (URSS em construção)*, publicação editada em quatro línguas, utilizada como propaganda internacional da União Soviética, para a qual trabalhavam então. Esta revista trouxe, na edição nº 7 de 1940, vinte e uma páginas de fotomontagens, onde se incluíam várias das fotografias do conjunto de retratos de 1924 [Imgs. 2.19 a 2.21]. Segundo Steven Heller, este número da revista possui um grande apelo visual, com páginas duplas e efeitos como dobras que se abrem com o manuseio, que remeteriam à técnica cinematográfica. Sobre elas, o autor afirmou que: “Designed by Rodchenko as a celebration of Vladimir Mayakovsky, involved in

Dezembro de 1929/janeiro de 1930. Tradução de Haroldo de Campos in SCHNAIDERMAN, Boris, CAMPOS, Haroldo e Augusto de. *Maiakovski, poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 131-136. Sobre as perseguições contra os futuristas, ver Capítulo 3.

the dramatic use of photomontage and collage, as well as special printing techniques, such as slipsheets and gatefolds that added a cinematic dimension to the page-turning”¹⁵⁹.

A **Img. 2.4**, por exemplo, faz parte do conjunto original de fotografias de Maiakovski, um retrato de corpo inteiro. Ela está presente tanto na fotomontagem de 1926 para a capa do livro do poeta, em que este aparece com o fundo e as pernas recortadas [**Img. 2.17**], quanto em uma das páginas da edição especial de *SSSR na stroike*, onde aparece com os papéis que segurava substituídos por uma encadernação, mas ainda de corpo inteiro, e colocado sobre o fundo que é uma paisagem fotográfica urbana [**Img. 2.20**].

A produção de fotomontagens – como neste exemplo das **Imagens 2.17 a 2.21** – realizadas a partir deste primeiro conjunto de fotografias foi possibilitada pela característica que a imagem fotográfica possui da reprodutibilidade técnica. Com base em um negativo, é possível produzir enorme quantidade de impressões fotográficas idênticas, bem como é possível produzir grande quantidade de imagens diferentes, por meio de reenquadre. Este pode ser feito tanto com um recorte da imagem já impressa, quanto durante o processo óptico de ampliação do negativo realizado no laboratório fotográfico.

Esta reprodutibilidade foi por vezes ignorada, ou mesmo negada dentro da história da fotografia, seja de uma forma muito veemente – como pelos pictorialistas, que pretendiam criar uma imagem única por meio de intervenções na produção da cópia – seja, de um modo mais sutil, por meio do cuidado que o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004) tinha em manter a pureza do enquadre da câmera, fazendo com que este fosse atestado por meio da passagem de luz nas bordas do negativo durante sua ampliação no laboratório, que imprime uma borda preta na imagem final, marcando que a imagem foi mesmo realizada em um “instante decisivo”, e não reenquadrada no laboratório.

No caso de Rodchenko, pelo contrário, cada etapa técnica do processo fotográfico parece ter sido explorada. A reprodutibilidade está presente não só nas fotomontagens, como também nas próprias fotografias enquanto tais. Dentro mesmo do conjunto de Maiakovski, pode-se ver exemplos de reenquadres produzidos no laboratório fotográfico nas **Imgs. 2.22 a 2.26**. Os

¹⁵⁹ HELLER, Steven. *Mertz to Emigre and Beyond: Progressive Magazine Design of the Twentieth Century*. London, New York: Phaidon, 2003, p. 87.

retratos das **Imgs. 2.22 e 2.23** são reenquadre da **Img. 2.6**: o primeiro mais próximo, e o segundo um pouco mais afastado, mas de qualquer modo transformando a imagem original, em que o poeta aparece sentado em uma cadeira, em closes de seu rosto. A **img. 2.24** é um reenquadre da **Img. 2.5**. Da mesma forma, a **Img. 2.25** é um reenquadre da **Img. 2.3**, que foi utilizada por Rodchenko na fotomontagem apresentada na **Img. 2.19**, bem como a **Img. 2.26** é um reenquadre da **Img. 2.1** que foi transformada em fotomontagem na **Img. 2.18**.

Um reenquadre mais notório, e uma das fotografias mais conhecidas dentre toda a obra fotográfica de Rodchenko, é *Mãe* [**Img. 2.27**], o retrato de sua mãe feito também em 1924. Este, ao lado dos de Maiakovski, é um dos retratos mais publicados e exibidos dos que foram realizados pelo artista. Ele foi capa da revista *Sovetskoe foto* nº 10, de 1927 [**Img. 2.29**], sendo publicado outras vezes enquanto ele viveu. A **Img. 2.28**, porém, nos permite ver que o quadro no negativo é bem mais aberto. Ele traz, inclusive, no canto inferior direito o logotipo que ele usava como assinatura, que ficou de fora do ilustre reenquadre. Isso significa que a fotografia foi feita englobando não só o rosto, mas também a parte superior da mãe de Rodchenko, bem como a mesa onde ela se apoiava e o jornal sobre esta que ela lia. Já em avançada idade, ela acabava de ser alfabetizada por meio de um programa do governo bolchevique quando a fotografia foi feita, e o fotógrafo mostrou-a com expressão atenta, debruçada sobre um jornal diário. A câmera foi posicionada na altura da mesa, talvez apoiada nela, o que faz com que o jornal sobre a mesa seja visto em perspectiva, mais próximo do que a senhora. A fotografia foi feita com pouca profundidade de campo, estando em foco apenas a retratada. O jornal e o fundo não estão completamente em foco. O jornal ganha, no entanto, uma posição de destaque, por estar em primeiro plano. O jornal e a mesa em que se apóia se colocam entre ela e o observador, formando um obstáculo e distanciando-a ainda mais. Rodchenko optou por ampliar novamente a imagem, desta vez deixando de fora do quadro boa parte do conteúdo do negativo, centrando-o apenas no rosto de sua mãe. Por meio desta estratégia, a imagem resultante se tornou muito mais impactante do que a fotografia que preserva o quadro inteiro. Ela deixou de fora o jornal, uma parte importante da composição narrativa que indica a alfabetização da senhora, mas acentuou a idéia de leitura, enfatizando o *ato* de ler – bem como sua habilidade ou capacidade: esta imagem

acentuou a ação realizada pela retratada ao fragmentar ainda mais a cena que havia eleito no momento do disparo da câmera.

Este tipo de abordagem estética foi se consolidando na obra fotográfica de Rodchenko, levando-o a buscar realizar imagens com uma perspectiva fragmentária já no momento do disparo, antecipando a etapa de reenquadre no laboratório. O mesmo efeito atingido na segunda imagem da mãe do artista pode ser visto na série de fotografias que Rodchenko realizou em 1929, para um projeto sobre a pavimentação da estrada *Leningradskoe* [Img. 2.41]. Sobre assunto idêntico, há também uma fotografia feita em 1932 por Arkadi Shaiket [Img. 2.42], fotógrafo ligado ao grupo ROPF (*Sociedade Revolucionária de Fotógrafos Proletários*), que se opunha veementemente aos ideais estéticos do LEF, defendendo um realismo e o uso de cânones da pintura para a composição fotográfica. As duas imagens, apesar de retratarem o mesmo tema, a pavimentação de ruas – um tema de propaganda, pois símbolo de progresso e modernidade – não poderiam ser mais diferentes. A **Img. 2.42**, de Shaiket, mostra uma cena completa, de onde pode-se inferir que trabalhadores e máquinas estão pavimentando uma estrada. Nela o acontecimento é retratado de uma forma o mais abrangente possível, e a imagem é entregue ao observador contendo já uma narrativa pronta, fechada. Por outro lado, a **Img. 2.41**, de Rodchenko, mostra apenas um fragmento da cena que Shaiket apresenta. Não há linha do horizonte, não há trabalhadores, nem os veículos de pavimentar completos. O fotógrafo nesta cena preocupou-se em dar destaque ao ato de pavimentar, à parte da máquina – obviamente guiada por um trabalhador – que estava em contato direto com o pavimento a ser distribuído pelo solo, ao momento mesmo em que se concretizava a produção. Não há uma história completa nesta imagem como na de Shaiket. Porém, com esta sua estratégia estética o caráter narrativo não perde, mas ganha força dentro de seus objetivos maiores, ao se destacar a máquina na realização de sua promessa de progresso. Nas outras fotografias desta série, outras partes da produção da estrada são mostradas, mas sempre de modo fragmentário, concedendo ao observador a tarefa de unir estes pedaços na construção do todo¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Em uma palestra proferida em 1930, Rodchenko afirmou: “If we photograph a street or some event, what should we pay more attention to and what type of things should we show? There are exemplary things, such as, for instance, the paving of a street or the laying of stones on a road. But there is also impassable mud and a totally impossible road. Since we cannot contemplate both things, we must photograph either the best or the worst – but

Os retratos de Maiakovski, juntamente com este de sua mãe, levaram quase ao extremo as possibilidades da reprodutibilidade técnica. Desde sua concepção este conjunto de retratos valorizou um caráter de constante reapropriação e reutilização das imagens fotográficas. A serialidade e a objetividade, que visaram permitir que tais imagem fossem distribuídas, bem como compreendidas, pelo maior número de pessoas possível, são características que Rodchenko vinha buscando cada vez mais, em consonância com o que era defendido nos textos publicados por *Lef*. A fotografia lhe proporcionou todas as possibilidades da reprodutibilidade técnica, já tão valorizada por grande parte de seu trabalho artístico anterior. E estas possibilidades, mais uma vez, carregam por meio da câmera de Rodchenko um ideário político.

Em escrito fundamental acerca do assunto, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin falou sobre esta característica intrínseca à fotografia e a imagem técnica no geral:

... O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias¹⁶¹.

E ainda:

A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política¹⁶².

under no circumstances the middle ground! The middle ground leads nowhere, whereas the paving of the street should be photographed because it shows what one should struggle for.” RODCHENKO, A. *Apud* TUPITSYN, Margarita. *The Soviet Photograph, 1924-1937*. New Haven and London: Yale University Press, 1996, p. 37.

¹⁶¹ BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, in *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. pp. 171-172. Grifos do autor.

¹⁶² BENJAMIN, W. *op. cit.*, pp. 168-169.

A constante reprodução da imagem técnica e a própria lacuna que a falta de uma imagem primeira, “original”, abre neste tipo de representação a faz destituída da aura à qual o autor se refere. Mais do que isso, a constante reprodução de uma imagem retirada de seu entorno natural e inserida – geralmente – em um meio de comunicação de massa a faria, ao mesmo tempo, mais estranha e mais próxima ao observador. A busca de Rodchenko pela utilização de meios artísticos técnicos como a fotomontagem e a fotografia veio de encontro às características levantadas por Benjamin. Não só o artista afirmava o desejo de fugir à tradição, de criar uma nova forma de representação, como ele afirmava também o desejo de utilizá-la com fins publicitários que alcançassem o maior número de pessoas, característica que foi defendida no texto citado de Stepanova.

Também a diluição da propriedade do artista na serialização de sua obra era por ele desejada pois que concordante com o veto socialista ao artista-gênio associado ao mundo individualista da burguesia. Característica comum às vanguardas do período entre as duas grandes guerras, a tentativa de contestar as categorias de finalidade, produção e recepção da arte tradicional, como apontado por Peter Bürger em seu estudo sobre as vanguardas, intentou colocar em cheque a idéia de produção ao negar a individualidade da obra e a subjetividade do artista, bem como intentou negar a produção individual e a conseqüente recepção também individual¹⁶³. Assim, a serialidade proporcionada pela imagem técnica foi amplamente utilizada por Rodchenko, dentro deste programa comum à arte moderna tanto quanto ao ideário socialista na leitura do LEF.

A serialidade fotográfica foi explorada por Rodchenko em mais de uma forma. Também a câmera permite uma segunda possibilidade deste tipo de estratégia, da qual ele lançou mão: a possibilidade de realizar seqüências de imagens em um mesmo local e sobre o mesmo assunto. Este tipo de serialidade constrói um efeito que é semelhante ao cinema – também uma imagem técnica, que cria a sensação de movimento por mostrar uma seqüência de imagens captadas com um intervalo de frações de segundo e que são recortadas e montadas por um montador de cinema. Esta montagem normalmente é com um intuito narrativo, contando uma história. O

¹⁶³ Ver BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

histórico da ligação de Rodchenko com o cinema, em especial com o grupo Kinoki, de Vertov, no início de seu comprometimento artístico com a imagem técnica, e sua grande ênfase na montagem – tanto artística quanto fotográfica – como uma categoria estética privilegiada, parecem assim ter frutificado dentro de suas fotografias diretas. No entanto, ele seria capaz de realizar imagens em sequência apenas depois de 1925, quando adquiriu uma câmera de filme, pois a câmera com que realizou estes retratos de 1924 usava negativos em placa de vidro, sensibilizados um por vez, necessitando uma troca a cada exposição. Suas fotografias passaram a trazer um caráter abertamente narrativo por volta de 1927, quando começou a produzir fotorreportagens. Apesar disto, o conjunto sobre Maiakovski não deixa de apresentar esta modalidade de serialização, retratando o poeta de seis modos diferentes em uma mesma ocasião.

Em 1928 Rodchenko publicou no nº 4 de *Novyi Lef*, a sucessora da revista *Lef*, *Contra o retrato sintético, pela fotografia*, um artigo em que defendeu a superioridade da fotografia frente à pintura de retratos justamente por conta deste tipo de serialização:

The photograph presents a precise moment documentarily. ...
Modern science and technology are not searching for truths but are opening up new areas of work, and with every day change what has been attained.
Now they do not reveal common truths – “the world revolves” – but are working on the problem of this revolution. ...
It should be stated firmly that with the appearance of photographs, there can be no question of a single, immutable portrait. Moreover, a man is not just one sum total; he is many, and sometimes they are quite opposed. ...
Art has no place in modern life. It will continue to exist as long as there is a mania for the romantic and as long as there are people who love beautiful lies and deception.
Every modern cultured man must wage war against art, as against opium.
Photograph and be photographed!
Crystallize man not by a single “synthetic” portrait, but by a whole lot of snapshots taken at different times and in different conditions.
Paint the truth.
Value all that is real and contemporary.
And we will be real people, not actors.¹⁶⁴

Seus argumentos aqui, que por vezes parecem trazer ecos do cubismo, reafirmaram a categoria artística da fotomontagem: esta faria mais sentido, teria mais coerência, dentro do mundo moderno e suas manifestações sensoriais, pois traria em si diversos pontos de vista e

¹⁶⁴ RODCHENKO, A. *Against the synthetic portrait, for the snapshot*. in PHILLIPS, C. (org). *op. cit.*, pp. 238-242.

ângulos de visão, ao contrário da pintura de cavalete, que necessitaria sintetizar por meio da sensibilidade do artista as características do retratado. Deste modo, Rodchenko defendeu neste texto, com os mesmos termos usados por Stepanova em *Fotomontagem*, a característica de “verdade documental” da fotografia e a explicitou ainda mais. Sua posição em relação a um mundo a ser construído, onde não há mais leis imutáveis, e o desenvolvimento de sua arte como parte desta construção remetem ainda ao período em que trabalhava com as artes plásticas, e que culminou com sua negação, reiterada aqui.

Não apenas nas imagens de Rodchenko – como as das fotografias de Maiakovski, que poderiam se passar por retratos de documentos de identidade – mas também em seu discurso aparece constantemente uma clara opção e defesa da racionalidade aplicada à estética: da racionalidade contra o onírico e o lirismo na arte, que levariam a um engodo, uma ilusão romântica; da racionalidade da máquina e do método científico. Segundo Gassner, esta racionalização do processo criativo iniciou-se a partir dos debates do INKhUK de 1921¹⁶⁵, que se deram de forma concomitante ao estabelecimento do Primeiro Grupo de Trabalho Construtivista. Os debates centravam-se no papel do artista dentro da sociedade soviética, chegando a questionar a necessidade de sua própria existência. A posição tomada então foi a aproximação do artista ao produtor de objetos de uso, seja o construtor, o operário ou o engenheiro. A obra de arte foi transformada em objeto e sua feitura foi orientada na direção da feitura de um objeto racional, com instrumentos técnicos e por meio de planejamento científico, o que deveria inserir o artista dentro da sociedade de forma produtiva¹⁶⁶.

Assim, Stepanova, em um destes debates do INKhUK, havia declarado que “uma vez livrada das excrescências estéticas, filosóficas e religiosas” seria desnudado o esqueleto, o

¹⁶⁵ Ver Capítulo 1, parte 2.

¹⁶⁶ Gassner afirma que o método analítico-racional dos críticos e teóricos da arte, membros do INKhUK, foi transposto como método de criação dos artistas, o que ocasionou uma teoria de cunho mais sociológico acerca do papel do artista na sociedade soviética. Ele afirma: “The rationalization of the creative process and its subjection to instrumentalist principles were the result of discussions held at Inkhuk between January and April 1921. The discussion dealt with the artistic relationship between composition and construction, the one being defined as unconscious intuition, the other as deliberate methodical calculation during the shaping of an aesthetic product. ... For better or for worse, the scientific character and rationality of methods for analyzing art were transformed into rationalist, scientific methods of constructing art. Inkhuk, an association of Formalist academics, cultural theorists, and artists, was ideally suited for plotting this new course, which turned analytical methods into production methods and expanded them into a sociological theory of the artist’s role in society.” GASSNER, Hubertus. *The Constructivists: Modernism on the Way to Modernization. in op. cit.*, p. 307.

material mesmo que constitui as bases da arte, e ela poderia então ser racionalizada, com o objetivo de gerir segmentos da produção industrial, onde “tecnologia e raciocínio experimental” tomariam “o lugar da estética”¹⁶⁷. Ou seja, a arte engajada, como a arte construtivista, deveria se despir de qualquer elemento não racional, de qualquer forma que não a organizada por meio da razão para atingir seus objetivos. Nos slogans cunhados por Rodchenko em 1921, para sua disciplina *Construção* ministrada na VKhUTEMAS, a presença da racionalidade como modo de se chegar aos objetivos estéticos e sociais do construtivismo fica muito evidenciada. Ele escreveu:

CONSTRUCTION – is the organization of elements.
CONSTRUCTION is THE CONTEMPORARY WORLDVIEW.
ART is one of the branches of *mathematics*, like every other *science*.
CONSTRUCTION is the contemporary requirement for the ORGANIZATION and utilitarian use of *material*.
A CONSTRUCTIVE LIFE IS THE ART OF THE *FUTURE*.
ART *which has not entered life* will be numbered and handed over to the archaeological *museum* of ANTIQUITY.
It is time for ART to merge with life in an organized fashion.
A CONSTRUCTIVELY ORGANIZED life is HIGHER than the bewitchingly intoxicating art of magicians.
THE FUTURE doesn’t build monasteries for the ROMAN PRIESTS, PROPHETS and HOLY FOOLS of art.
Down with ART as a bright PATCH on the mediocre life of a propertied man.
Down with art as a precious STONE amid the dirty, dark life of the poor man.
Down with art as a means TO ESCAPE A LIFE that isn’t worth living.
LIFE, a conscious and organized life, capable of SEEING and CONSTRUCTING, is contemporary art.
A PERSON who organizes his life, work, and himself is a CONTEMPORARY ARTIST.
WORK for LIFE and not for PALACES, TEMPLES, CEMETERIES, and MUSEUMS.
Work in the midst of *everyone*, for *everyone*, and *with everyone*.
DOWN with monasteries, institutes, ateliers, studios, offices, and islands.
Consciousness, EXPERIMENT, goals, CONSTRUCTION, technology, and *mathematics* – these are the BROTHERS of contemporary ART.¹⁶⁸

¹⁶⁷ “Once purged of aesthetic, philosophical and religious excrescences, art leaves us its material foundations, which henceforth will be organized by intellectual production. The organizing principle is expedient Constructivism, in which technology and experimental thinking take the place of aesthetics”. STEPANOVA, V. *apud idem*, p. 299.

¹⁶⁸ RODCHENKO, A. *Slogans*. in LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, pp. 142-143.

Esta racionalidade preponderante não ganhou eco apenas na arte e no discurso de Rodchenko, onde obteve muitos desdobramentos, como pode-se ver inclusive em suas fotografias. Pelo contrário, ela foi uma presença forte também em outros artistas da vanguarda soviética que se manteve muito forte por toda a década de 1920, e até além, mesmo com a perda de prestígio que a vanguarda sofreu a partir da década de 1930. Veja-se, assim, a descrição literária do tio e preceptor do herói do romance *O Doutor Jivago*, de Boris Pasternak (1890-1960). Pasternak, escritor futurista do círculo de Maiakovski e Brik, publicou em 1956 seu mais conhecido romance. Já então desiludido com os rumos que seu país tomara à época em que o escreveu, seu personagem Nikolai Nikolaievitch, não obstante, era apresentado com toda a carga utópica que concebeu o Novo Homem Soviético:

Todos se prendiam a um dogma e se contentavam com palavras e aparências, ao passo que Nikolai era um padre que passara pelo tolstoísmo e pelas idéias revolucionárias e que ia sempre mais longe. Sonhava com um pensamento concreto e inspirado, cujo movimento traçaria uma estrada clara e sem desvios, capaz de fazer o mundo melhor, e que mesmo uma criança ou um ignorante deveriam notar, como um relâmpago súbito ou como o rasto que deixa o reboar do trovão. Ele queria o novo.¹⁶⁹

Também o desenho de El Lissitzky de 1923, *O Novo Homem* [Img. 2.32], é emblemático do papel da racionalidade na construção do Novo Homem Soviético. Do mesmo modo que Nikolai, que percorreria um caminho reto, traçado à régua de forma milimétrica, por meio da razão, o homem de Lissitzky foi feito de formas geométricas precisas, de modo que este esboço do novo homem mais pareça um projeto arquitetônico ou industrial. Traço comum dentro das obras da vanguarda, sua posição está em diagonal. Há sensação de equilíbrio entre as extremidades: ele traz um quadrado vermelho no centro do peito e dois círculos com estrelas – uma vermelha e uma negra – dentro de cada um¹⁷⁰. São apoiados por um triângulo, que está na extremidade oposta ao quadrado em um semi-círculo, que dá a impressão de uma engrenagem como a de um relógio. Tem o equivalente aos membros esticados, como em movimento dentro

¹⁶⁹ PASTERNAK, Boris. *O Doutor Jivago*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958, pp. 14-15. Stephen Bann chama a atenção para este personagem, entendendo-o como um alter-ego do próprio Pasternak. BANN, Stephen. *The Tradition of Constructivism*. New York: Viking Press, 1974, p. 18.

¹⁷⁰ O vermelho, como se sabe, era um símbolo do comunismo, enquanto que o preto simbolizava o anarquismo. Sobre as ligações entre os artistas da vanguarda russa e o anarquismo, nos primeiros momentos após a revolução de outubro, ver Capítulo 1.

desta engrenagem. O desenho transmite toda a racionalidade que a vanguarda buscou encontrar em sua aspiração utópica ao Novo Homem Soviético: nesta obra de Lissitzky seu novo homem passa a impressão de ser mesmo uma máquina.

Irmanada assim à esta defesa da racionalidade, pretensamente capaz de modificar a vida humana, de pavimentar a tortuosa e acidentada existência humana, a valorização da máquina e do aparato tecnológico fizeram parte deste projeto utópico. Seriam os instrumentos mais adequados para realizá-lo. Na obra de Rodchenko, a defesa da reprodutibilidade técnica, colocando em evidencia o trabalho do aparato, também é parte da exaltação da racionalidade por meio da máquina.

No entanto, assim como Horkheimer e Adorno alertaram para a carga mitológica que estaria oculta na outra face da moeda da racionalidade iluminista¹⁷¹, e também, de forma análoga, com a assertiva de Walter Benjamin de que “Somente um observador superficial pode negar que haja correspondências entre o mundo da técnica e o mundo arcaico dos símbolos da mitologia”¹⁷², também em Rodchenko e em seus colegas do LEF percebe-se o que beira se transformar em uma *mitologia da máquina*.

A centralidade da racionalidade e da máquina no discurso destes artistas e teóricos, e por vezes o que acabou por se tornar uma idealização utópica, uma mitologização até, aparece em declarações como a de Maiakovski, proferida em entrevista a um repórter americano em 1925, que resume muito do pensamento e da ação da vanguarda russa naquele momento:

A arte deve ter uma destinação determinada. E eis a lei da nova arte: nada de supérfluo, nada sem uma destinação. Eu arranquei da poesia as vestes da retórica; eu voltei ao essencial. ... Cada produto do século industrial deve ter sua destinação. O futurismo é contra o misticismo, contra a divinização passiva da natureza, contra a forma aristocrática da preguiça ou qualquer outra, contra o devanear e a choradeira – ele é pela técnica, pela organização científica, pela máquina, pelo pensamento aplicado a tudo, pela força de vontade, a coragem, a velocidade, a exatidão, e pelo homem novo, armado de tudo isso.¹⁷³

¹⁷¹ ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

¹⁷² *Apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *op. cit.*, p. 179.

¹⁷³ MAIAKOVSKI, V. *in* SCHANIDERMAN, Boris. *op. cit.*, p. 133.

Aparece aí, também, a idéia de construção do novo mundo por um novo homem, o Novo Homem Soviético, cuja existência o LEF pretendeu engendrar através da racionalidade da arte engajada política e socialmente¹⁷⁴. Para Rodchenko e seus colegas, a reivindicação da presença de discurso – ou práxis – na própria conformação estética da imagem, sinal atestador de engajamento, estava relacionada com a valorização do aparato mediante o qual esta imagem foi produzida.

Em um texto publicado na primeira edição de *Novyi Lef*, de 1928, S. Tretiakov afirmou a importância fundamental que os membros do grupo conferiam a este aparato:

We say that ideology does not lie in the material which art makes use of. Ideology lies in the devices through which that material is worked up; ideology lies in form. Only expediently formed material can become a thing with direct social function. Changing a theme is trivial. Peasant women will not become women cadres merely by so labeling them.¹⁷⁵

Tretiakov, em nome da LEF, defendeu portanto que uma legítima arte revolucionária deveria dar conta das transformações sociais que a construção do novo mundo socialista requiritava. Uma arte capaz de tal transformação social deveria ser uma arte engajada e ideológica. Esta arte ideológica deveria, para tanto, absorver em seu próprio engendramento um aparato igualmente revolucionário.

Como viu-se nos cartazes que Rodchenko realizou para os filmes de Vertov e Eisenstein, e no desenvolvimento da noção de câmera-olho, o aparato já possuía lugar privilegiado para estes artistas mesmo antes de 1924. Assim, com a adoção da fotografia, Rodchenko pôde ampliá-la.

¹⁷⁴ Abbott Gleason ressalta que a posição de algumas partes da sociedade russa que apoiou a revolução e o socialismo não estavam diretamente ligados, ou não tinham nenhum tipo de relação com o Estado socialista que o partido bolchevique implantava. Ele relaciona a idéia de um novo homem com os ideais utópicos retirados de premissas iluministas por setores não ligados ao poder político: “But as one moved out and away from the centers of power, one encountered other people with quite different attitudes toward the Revolution. They were often enthusiastic and seldom totally hostile, but they frequently looked to just those dimensions of the Revolution which the Bolshevik leadership thought of as “utopian”. Their interest was centered, in other words, on just how rapidly and programmatically the new regime would make good the hopes which the transformation of human nature, ultimately the end of alienation. They anticipated “new men” and particularly ... “new women”, basing their hopes ultimately on apocalyptic interpretations of Enlightenment ideas about how human potential could be realized if and when people took their destiny into their own hands”. GLEASON, A. in GLEASON, A., KENEZ, P., STITES, R. (eds). *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*. Bloomington: Indiana University Press, 1985, p. ix.

¹⁷⁵ TRETYAKOV, S. *Happy New Year! Happy New Lef!* (publicado originalmente em *New Lef* nº1, 1928) in LAWTON, A., EAGLE, H. (org) *op.cit.*, p. 265.

A câmera foi introduzida por ele dentro de suas próprias imagens durante os anos em que fotografou: nestas primeiras fotografias, de Maiakovski, a presença do aparato é apenas denunciada, por meio do olhar direto que o retratado lança à câmera. Sua inserção nas imagens, no entanto, tornou-se aos poucos mais literal, como na fotografia *Chofer*, de 1933 [Img. 2.30]. Aqui, utilizando um artifício, o reflexo do espelho retrovisor de um carro, Rodchenko aparece ele próprio, em segundo plano, e com o rosto encoberto – ou substituído – pela câmera. O aparato é então apresentado ao observador, e literalmente presente na imagem, no instante mesmo em que ele a engendra. O artista realizou uma fotografia direta, que é porém extremamente fragmentada, nos moldes de uma fotomontagem. Há três planos diferentes, o do cachimbo, espelho e uma pequena parte do exterior do carro; o do reflexo do chofer no espelho; e, também em reflexo, o de Rodchenko mais atrás. Esta quebra espacial, e o rearranjo dos elementos espaciais dentro do enquadre, gera um jogo imagético metafórico sobre o caráter especular da imagem fotográfica: o espelho do carro em que os dois homens são refletidos e o espelho interno da câmera, que é ao mesmo tempo refletido e agente realizador da imagem. Este processo, como foi colocado por Tretiakov, foi fruto de uma racionalidade voltada para a arte e o que eles acreditavam ser seu poder revolucionário. Todo o caráter comunicativo da fotografia, a mensagem que deveria ser passada aos observadores, estaria, assim, contida mais na construção estética do que em sua temática.

Em um terceiro momento, dez anos depois das fotografias de Maiakovski e um ano depois de *Chofer*, a inserção do aparato dentro da imagem se tornou ainda mais literal, chegando-se a operar um descolamento da forma em relação ao conteúdo. Em *Garota com uma Leica*, de 1934 [Img. 2.31], tal estratégia perdeu seu vigor, passando de uma insinuação que encarregava o observador de decodificá-lo, como um jogo metafórico, para uma presença tanto literal quanto ornamental. Apesar de existir a presença determinante de uma câmera, que ocupa posição de destaque na imagem, e apesar de existir um certo deslocamento do ponto-de-vista da câmera de Rodchenko, característica fundamental dentro de sua obra fotográfica a partir de 1925, ela não se faz presente aqui enquanto aparato que engendra a imagem vista. Aparece apenas como referência, no colo da garota. Por seu alto contraste entre as partes e formas iluminadas e as em sombra, esta fotografia tem ainda um caráter de montagem, indicado pela sobreposição de um

plano sobre outro: o plano de uma tela ou treliça que está atrás da câmera, e o plano a frente dela, onde está a uma elegante mulher sentada com uma câmera no colo, recebendo a sombra de tal treliça. No entanto, não há uma narrativa que se forma de elementos fragmentados e novamente reunidos. A estética moderna está presente e a imagem se tornou um ícone deste tipo de fotografia. Seu discurso, porém, foi enfraquecido. Nem toda metalinguagem carrega conteúdo político.

Deve-se considerar que, quando *Chofer* foi realizada, Rodchenko ainda estava começando a sofrer as consequências de um decreto com qual o Partido havia acabado de proibir a existência de grupos artísticos, unindo-os todos e instaurando oficialmente a estética do realismo socialista. Da mesma forma, há que se considerar que, quando da feitura de *Garota com uma Leica*, ele já havia retornado de uma viagem a Karelia para registrar a construção do canal do Mar Branco, um projeto grandioso feito às custas do trabalho forçado de presos comuns e políticos. Pelo caráter apologético ao projeto tão grande quanto custoso – principalmente em vidas de trabalhadores – de Stálin, esta série fotojornalística foi entendida por ele mesmo, em retrospectiva, como um redimir-se frente aos padrões estéticos oficiais. Assim, tanto por pressões externas quanto por opções pessoais, a partir dos primeiros anos da década de 1930 Rodchenko foi se afastando dos ideais do LEF, e aos poucos foi adotando algumas premissas do realismo socialista – que, é sabido, de realista não tinha nada. Suas fotografias foram então deixando de operar aquele processo ideológico de união entre sua mensagem, seu discurso, e sua conformação formal, característico das imagens da década anterior. Deste modo, pode-se compreender o quanto de deliberado, não obstante experimental, que eram as opções formais das suas primeiras fotografias.

A centralidade do aparato, por meio da compreensão da técnica produtiva que engendra a obra, está, do mesmo modo, presente em alguns escritos de Walter Benjamin – que esteve em Moscou em dezembro de 1926 permanecendo até fevereiro de 1927¹⁷⁶ - e entrou em contato com as idéias de, entre outros, S. Tretiakov. Em um texto que faz referência a este, *O Autor como Produtor* (1934), ele defende que o intelectual deve ser compreendido a partir de sua posição no

¹⁷⁶ Sobre a relação entre Benjamin e a vanguarda russa, e sobre as reflexões que o filósofo desenvolveu acerca deste país, ver BUCK-MORSS, Susan. *The City as Dreamworld and Catastrophe*. October, 73 (summer 1995), pp. 3-26.

processo produtivo, e que o intelectual revolucionário deve não só trabalhar dentro deste processo produtivo, mas também com o objetivo de modificá-lo, por meio do próprio aparato:

Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras. Designei como conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto a uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo. Além disso, o conceito de técnica pode ajudar-nos a definir corretamente a relação entre tendência e qualidade, mencionada no início. Se em nossa primeira formulação dissemos que a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária, é possível agora dizer, mais precisamente, que essa tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária.¹⁷⁷

Indo ainda um pouco além em seu pensamento, Benjamin defendeu que o lugar privilegiado do autor como produtor é a imprensa, pois nela é possível não apenas implodir as distinções entre gêneros literários, como também a própria distinção entre autor e leitor, uma vez que para ele a literatura publicada na imprensa chama o leitor para dentro dela, convida-o a participar, causando um curto-circuito na tradicional produção da obra intelectual ou artística.

Assim, tanto o conceito de técnica elaborado por Benjamin, que vai no sentido de compreender o aparato que engendra a obra, no seu exemplo a literária, quanto a idéia de tendência, podem ser transpostos para alargar a compreensão do fazer fotográfico de Rodchenko. Para ambos, como também para Tretiakov no trecho citado, forma e conteúdo são uma e a mesma coisa, indiscerníveis dentro da obra artística. E a boa obra é, acima de tudo, aquela que é bem executada artística e intelectualmente, na mesma medida em que é engajada e veicula o discurso político correto.

Pode-se assim compreender ainda com mais clareza tanto a escolha da representação fotográfica quanto as opções estéticas que Rodchenko foi desenvolvendo durante sua experimentação com a produção de imagens via *máquina* fotográfica – com sua centralidade nas imagens e no pensamento artístico de fins dos anos de 1920.

¹⁷⁷ BENJAMIN, W. *O Autor como Produtor*, in BENJAMIN, W. *op. cit.*, pp. 122-123.

Dentro do quadro de desenvolvimento da fotografia como meio artístico, a posição de Rodchenko e seus colegas, que a entenderam como técnica tanto quanto arte, concede relevância à historicidade do aparato. A noção foucaultiana de que as máquinas são sociais antes de serem técnicas¹⁷⁸ é portanto plena de significados dentro da história da fotografia e da fotografia de Rodchenko. As máquinas, como por exemplo a máquina fotográfica, são, segundo tal afirmação, históricas. A câmera fotográfica depende de uma inter-relação de fatores que lhe confira significado e que lhe outorgue relevância enquanto meio de produzir imagens. Ela nem sempre foi vista de um mesmo modo, nem tampouco foi sempre utilizada com os mesmos objetivos. Este aparato, no entanto, foi incorporado dentro do léxico da vanguarda russa – bem como da alemã, da francesa e da norte americana, entre outras, com suas diferenças e semelhanças – de um modo novo, diferente, como se acabasse de ser inventado. A dicotomia entre arte e técnica encarada pelos primeiros fotógrafos foi dissolvida, tendo a vanguarda operado uma fusão que se configurou como uma verdadeira *estética da máquina*, com sua presença, assim, mitologizada.

Desta forma, segundo Peter Galassi, apesar de a fotografia existir como possibilidade técnica desde 1839, os fatores que concorreram para que ela tomasse um caminho próprio e utilizasse suas características específicas apenas se desenvolveram plenamente no período entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais. Os três maiores fatores teriam sido o advento do cinema, a evolução gráfica que permitiu maior circulação da fotografia pela imprensa ilustrada, e o aparecimento de câmeras mais versáteis:

These three developments in applied photography – its extreme ease, mobility, and availability; its prominent and polymorphous presence in the mass media; and its extension into film – were just achieving maturity at the close of World War I. Consequently, although photography was much older than the skyscraper and the airplane, it was rightly regarded along with them as an exemplar of modernity.¹⁷⁹

Soma-se a estes fatores, no caso dos artistas russos, a necessidade, apontada por Lênin ao fim dos conflitos que se seguiram à outubro de 1917, de modernização¹⁸⁰, da eletrificação, da

¹⁷⁸ DELEUZE, G. *apud* CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press, 1990, pp. 31-32.

¹⁷⁹ GALASSI, P. *in* DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah. *op. cit.*, p. 103.

¹⁸⁰ A idéia de modernização e o avanço tecnológico possuíam forte apelo junto aos russos: “Although some observers, such as Tolstoy, feared that the patriarchal traditions of Old Russia were doomed by industrialization,

industrialização e a conseqüente retomada da produção no país – mais do que a efetiva utilização da foice e do martelo – estabelecidos como um dos objetivos principais do novo Estado socialista¹⁸¹. Tais metas seriam realizadas por meio do princípio industrial de Ford e Taylor¹⁸², concedendo à máquina, signo síntese da indústria, os méritos e as expectativas do alcance de futuro desenvolvido tecnologicamente. A aura que a máquina adquiriu então é descrita por Eduardo Subiratis como tendo “Uma dimensão espiritual própria, capaz de constituir-se no princípio de uma utopia”, próxima do mitológico, no sentido de prover o mundo com esperança de progresso e salvação, de triunfo da razão. Sua universalidade e aspiração ao absoluto, ou seja, de um lado traria “a unidade dos aspectos racionalistas da nova concepção formal (em outras palavras, a estética cartesiana) e de outro lado, dos aspectos práticos e produtivos ligados à sociedade industrial, cumpria-se como um objetivo revolucionário”¹⁸³.

Rodchenko desde cedo em seu fazer artístico procurou aproximar-se de meios técnicos que livrassem a mediação pictórica da mão. Por exemplo, buscou livrar-se desta mediação, que se dava pelo contato com o pincel, nas suas pinturas e desenhos com régua e compasso. Desde 1915 até a utilização das fotomontagens, pode-se perceber tal busca na arte que ele produziu. Também a adoção da fotografia manteve tal intuito, e através da máquina fotográfica ele se apropriou ao mesmo tempo de um aparato pretensamente revolucionário – pois que coerente tanto com a agenda política do Estado socialista quanto com a agenda ideológica do LEF – e moderno, que concedeu à sua prática possibilidades alargadas, e que com esta prática ganhou amplitude em sua significação histórica. Assim, em 1928 ele afirmou que “It would seem that only the photo camera is capable of representing contemporary life”¹⁸⁴. O próximo passo foi incorporar a própria cidade, palco desta modernização, em suas imagens fotográficas, o que ele

others welcomed Russia’s new, mechanical era. The reading public supplemented the translations of Jules Verne and H. G. Wells with optimistic magazines such as *Adventure Journal* (*Zhurnal prikliucheniï*) and *Around the World* (*Vokrug sveta*), which often carried articles on wonders of engineering, on space travel, or on the city of the future. Many people were gripped by a technological vision, as marvels of the machine age manifested themselves in St. Petersburg, Moscow, and other towns in rapid succession: the movie house, the electric power station, the experimental shafts for the Moscow subway system (1913), the airplane, the phonograph, and more”. BOWL, J. E., MATICH, O. *op. cit.*, pp. 6-7.

¹⁸¹ Ver Capítulo 1.

¹⁸² Ver FER, Briony in FER, B., BACHELOR, D., WOOD, P. *op. cit.*, p. 211.

¹⁸³ SUBIRATIS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*, São Paulo: Nobel, 1986, p. 31.

¹⁸⁴ RODCHENKO, A. *The Paths of Contemporary Photography* in LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, p. 209.

fez com o conjunto de fotografias que têm por tema o prédio em que viveu na Rua Miasnitskaia, em Moscou.

4.

O caráter político destas fotografias reside, portanto, em um outro âmbito que não o da política partidária de Estado. Embora os ideais do socialismo e a necessidade de propagá-los fossem o ponto de união, neste momento, entre a arte da vanguarda e o governo soviético, os artistas tinham opiniões próprias e variadas sobre a política de um modo geral. Este ponto de união estava ainda mais fragilizado pois 1924 foi não só o ano em que Rodchenko se voltou à fotografia, mas foi também o ano da morte de Lênin. Tal evento resultaria, em 1928, no fim definitivo da NEP e na ascensão de Stálin.

As brigas para a sucessão de Lênin se relacionam com a produção de Rodchenko, bem como à toda a vanguarda no geral e ao LEF em particular. Tais movimentos associavam-se ao programa bolchevique de uma internacionalização da Revolução, auto denominando-se *bolcheviques das artes*. Esta expectativa, que Lênin antes havia partilhado, era defendida por Trotski e rechaçada por Stálin. Tal debate pautou as propostas e programas das duas correntes que brigaram pela sucessão de Lênin após sua morte, em 1924. Apesar de Trotski não possuir muita afinidade e tampouco partilhar dos ideais das vanguardas, estas estavam ligadas à ele, e com sua perseguição e deportação foram perdendo terreno e credibilidade. Paul Wood afirma:

In terms, then, of the political spectrum of the Revolution and the NEP period, it appears fruitful to relate the erstwhile avant-garde, the left front of the arts, first of all to the ethos of October itself as this was worked out in the immediately postrevolutionary “heroic” phase of War Communism: planning, classlessness, rejection of the past, an almost tabula-rasa-like sense of building the new life from the bottom up, moving from analysis to synthesis. And then to relate it to the emerging perspective of a Left Opposition in which planning and workers’ democracy remained priorities in the face of their erosion by the dominant forces of the New Economic Policy. The avant-garde, the left front, is thus related to the Left Opposition. It is so, however, not as a reflection but as a kind of relatively autonomous equivalent. ... On at least four grounds the left front of the arts can be read as the cultural correlative of the predominantly Trotskiist Left Opposition: in terms of hostility to NEP; in terms of a commitment to planning; in terms of a requirement for a level of working-class prosperity to consume the goods produced; and in terms of a requirement for

industrial democracy to provide an environment in which the artistic-constructor/engineer might function.¹⁸⁵

Porém, ainda sob Lênin, e a começar pela própria NEP, a aparente concordância entre os artistas que se autodenominavam de esquerda, principalmente os construtivistas, e os rumos políticos do país desaparecem e caem em contradição: eles eram contra qualquer tipo de propriedade privada e viam os comerciantes e homens de negócio que enriqueceram com este programa, os “nepmanianos” como capitalistas aproveitadores e danosos ao projeto de construção do novo mundo pretendido depois da revolução. No entanto, estes mesmos artistas deviam em certa medida sua liberdade criativa, e talvez a própria atividade artística, à este programa, pois, impedidos ideologicamente, nos dias que se seguiram à Revolução de Outubro, de ocuparem seu espaço como artistas nos moldes ocidentais – para eles individualistas burgueses – estes membros do auto-intitulado fronte esquerdo das artes acabaram por ocupar o espaço de especialistas com os quais seria construída a nova Rússia Soviética – da mesma forma que os especialistas burgueses que Lênin afirmou necessitar como se necessitam de tijolos em uma construção¹⁸⁶.

Deste modo, entender a mútua relação que Rodchenko estabeleceu entre sua arte e a política como baseada somente na política de Estado não permite uma compreensão mais completa do corpo de sua obra artística. O mesmo ocorre com grande parte dos artistas e teóricos da vanguarda russa. John Bowlt e Olga Matich salientam a diversidade de filiações políticas dos artistas da vanguarda, e o fato de que a atuação deles nem sempre esteve totalmente relacionada com os caminhos que a política do Partido Comunista percorreu:

The creation of a New Man was also at the core of Russian radical politics, with which the Russian avant-garde was affiliated. However, the widely held assumption that the writers and artists associated with it were missionaries of the Bolshevik ideology needs reexamination. For example, the standard view in Soviet and Western scholarship that constructivist design was dictated by the exigencies of Lenin's government must be rearticulated, if for no other reason than that much “constructivist” design was done well before 1917. The formal simplicity of constructivism, with its orientation toward industrial design (textiles, architecture, the

¹⁸⁵ WOOD, Paul. *The Politics of the Avant-Garde*. in *The Great Utopia*, p. 17.

¹⁸⁶ Sobre a relação ambígua entre os construtivistas e a NEP, ver DICKERMAN, L. in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 66. Sobre a afirmação de Lênin, ver início do Capítulo 1.

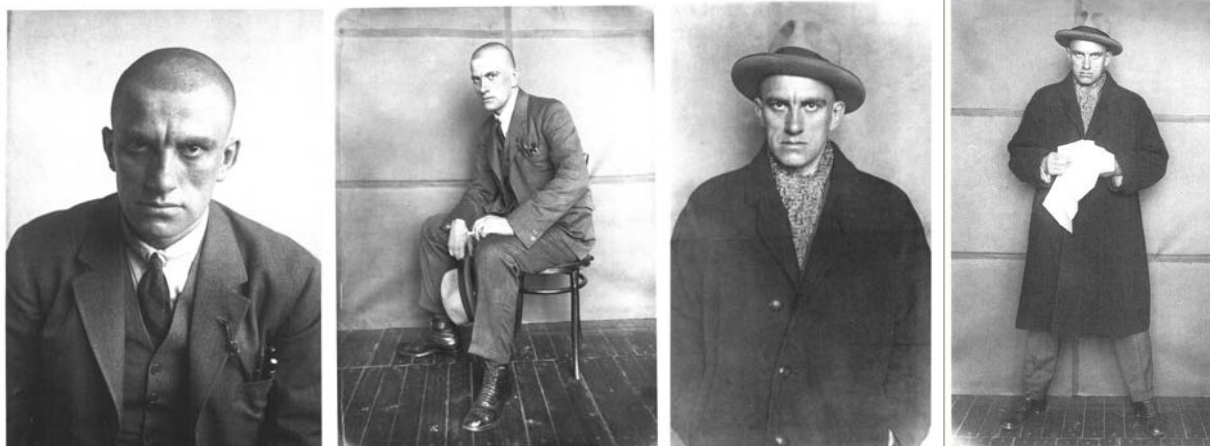
printing arts), was not necessarily a response to Soviet demands but rather a continuation of a pre-Revolutionary utopian agenda. In general, there were considerable accomplishments in applied design by avant-garde artists *before* 1917 – poster and book designs by Malevich and Tatlin, fashion accessories by Exter, Liubov’ Popova, and Puni, dresses by Goncharova and Ol’ga Rozanova, and so forth.¹⁸⁷

Como pôde-se ver pela discussão do conjunto de fotografias que Rodchenko fez tendo Maiakovski como objeto, estas imagens encerram uma noção de política que é mais sutil, baseada na interação que as características da própria trama fotográfica – como a evidenciação da câmera – estabelece entre o fotógrafo, a imagem e o observador.

Cotejando, sem no entanto filiar-se aos objetivos e desejos burgueses atrelados à história do retrato, e mesmo subvertendo alguns dos valores capitalistas que fizeram parte desta categoria fotográfica, estas fotografias apresentam algumas das principais questões que moveram Rodchenko. Além da serialidade propiciada pela reprodutibilidade técnica, a opção por fotografar em série, por exemplo, uma característica fundamental da sua produção futura, já se fazia presente nos retratos de Maiakovski. Não estava, porém, ainda considerada em toda a sua potencialidade: Rodchenko viria a desenvolvê-la mais tarde¹⁸⁸. Ainda não figuraram neste primeiro momento as experimentações com deslocamento do ponto-de-vista, também parte fundamental de suas composições. Todavia, a objetividade, a simplicidade, a valorização da geometria, são características de sua arte anterior e posterior. São retratos objetivos, diretos e sem adornos que servem a uma racionalidade orquestrada em favor de uma posição política.

¹⁸⁷ BOWL, J. E., MATICH, O. *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁸ Ver Capítulo 3.



IMAGENS 2.1, 2.2, 2.3, 2.4 – RODCHENKO. *MAIAKOVSKI*, 1924.



IMAGENS 2.5, 2.6 – RODCHENKO. *MAIAKOVSKI*, 1924.

IMAGEM 2.7 – FÉLIX NADAR. *SARAH BERNHARDT*, c. 1860.

IMAGEM 2.8 – EUGENE DISDÉRI. *LADY SUSAN CHARLOTTE CATHERINE VANE-TEMPEST*. CARTE-DE-VISITE, 1867.



IMAGEM 2.9 – RODCHENKO. *TCHEVCHENKO*, 1924.

IMAGEM 2.10 – ALVIN LANGDON COBURN. *EZRA POUND*, 1917.

IMAGEM 2.11 – HUGO ERFURTH. *OTTO DIX*, 1925.

IMAGEM 2.12 – ARNOLD NEWMAN. *STRAVINSKY*, 1946.



IMAGEM 2.13 – AUGUST SANDER. *O PINTOR GOTTFRIED BROCKMANN*, 1924.

IMAGEM 2.14 – AUGUST SANDER. *O COZINHEIRO*, 1928.

IMAGEM 2.15 – AUGUST SANDER. *O MARINHEIRO DESEMPREGADO*, 1928.

IMAGEM 2.16 – AUGUST SANDER. *O DESEMPREGADO*, 1928.



IMAGEM 2.17 – RODCHENKO. *CAPA DE CONVERSAS COM UM INSPETOR DE FINANÇAS SOBRE POESIA*, 1926.

IMAGEM 2.18 – RODCHENKO. *QUARTA CAPA DE CONVERSAS COM UM INSPETOR DE FINANÇAS SOBRE POESIA*, 1926.

IMAGEM 2.19 – RODCHENKO E STEPANOVA. *PÁGINA DUPLA DE SSSR NA STROIKE nº7*, 1940.



IMAGEM 2.20 – RODCHENKO E STEPANOVA. *PÁGINA DUPLA DE SSSR NA STROIKE nº7*, 1940.

IMAGEM 2.21 – RODCHENKO E STEPANOVA. *PÁGINA DUPLA DE SSSR NA STROIKE nº7*, 1940.



IMAGENS 2.22, 2.23, 2.24, 2.25, 2.26 – RODCHENKO. *MAIAKOVSKI, REENQUADRES*, 1924.



IMAGEM 2.27 – RODCHENKO. *REENQUADRE PARA MÃE*, 1924.

IMAGEM 2.28 – RODCHENKO. *MÃE*, 1924.

IMAGEM 2.29 – RODCHENKO. *CAPA DE SOVETSKOE FOTO Nº10*, 1927.



IMAGEM 2.30 – RODCHENKO. *CHOFER*, 1933.

IMAGEM 2.31 – RODCHENKO. *GAROTA COM UMA LEICA*, 1934.

IMAGEM 2.32 – EL LISSITZKY. *O NOVO HOMEM*, LITOGRAFIA, 1923.



IMAGEM 2.33 – RODCHENKO. *V. STEPANOVA E L. POPOVA*, 1924.

IMAGEM 2.34 – RODCHENKO. *LILI BRIK*, 1924.

IMAGEM 2.35 – RODCHENKO. *VESNIN*, 1924.

IMAGEM 2.36 – RODCHENKO. *MAIAKOVSKI E SEU CÃO SKOTIK*, 1924.

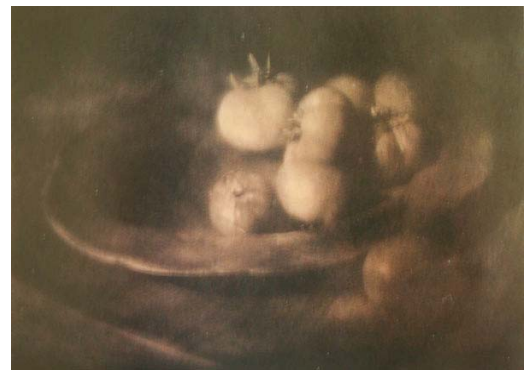


IMAGEM 2.37 – RODCHENKO. *A. GAN*, 1924.

IMAGEM 2.38 – HEINRICH KÜHN. *ALFRED STIEGLITZ*, 1904.

IMAGEM 2.39 – HEINRICH KÜHN. *NATUREZA MORTA*, 1908.

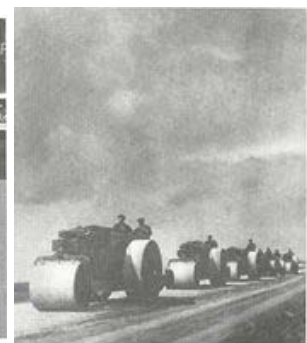
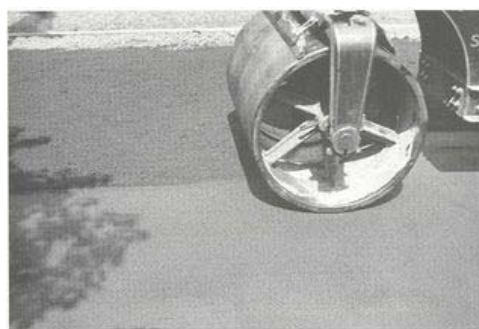
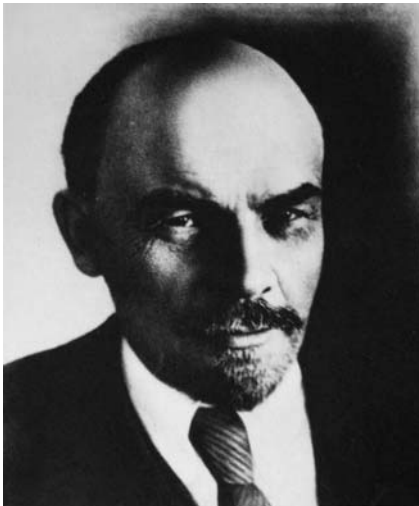


IMAGEM 2.40 – MOISEI NAPPELBAUM. *LÊNIN*, 1918.

IMAGEM 2.41 – RODCHENKO. *DA SÉRIE PAVIMENTANDO RUAS: ESTRADA DE LENINGRADSKOE*, 1929.

IMAGEM 2.42 – A. SHAIKET. *VEÍCULOS DE PAVIMENTAÇÃO*, 1931.

O QUE OS OLHOS NÃO VÊEM



CAPÍTULO 3

1.

As imagens que compõe o conjunto a ser analisado¹⁸⁹, realizadas no segundo semestre de 1925, retratam o prédio de apartamentos em que Rodchenko e sua família – sua mãe, Stepanova e a filha do casal, Varvara Rodchenko – moraram de 1922 até o fim da vida do artista.

Elas foram as primeiras fotografias de Rodchenko a serem publicadas [**Imgs. 3.1 a 3.9**], aparecendo na revista *Sovetskoe kino (Cinema Soviético)*, a partir da edição de número 2, de 1926 [**Img. 3.10**], e nas subseqüentes. Desde então suas fotografias foram constantemente publicadas em periódicos russos. No entanto, ele ainda não havia começado a se dedicar ao fotojornalismo. Rodchenko fazia neste período fotografias apenas conforme sua própria agenda, na maior parte das vezes ditada pela experimentação, e depois de realizadas as publicava onde houvesse possibilidade ou pertinência¹⁹⁰. Os meios de comunicação impressos apresentaram para ele, assim como para outros fotógrafos de sua geração, uma alternativa vantajosa para a comercialização do trabalho fotográfico, pois os retirava da estrutura mais tradicional do mercado de arte. As revistas e jornais eram independentes do gosto estético dos mecenas e dos

¹⁸⁹ Diferente da série de retratos de Maiakovski – sobre a qual há registro escrito de que é composta por seis fotografias – neste conjunto e no próximo, a série dos pátios, as fotografias apresentadas não correspondem aos conjuntos completos. Devido às dificuldades próprias ao meio fotográfico de se determinar com exatidão o número de fotografias que compõe cada série, e devido à profusão de imagens arroladas, optou-se por mostrar aqui as fotografias que tiveram mais visibilidade por terem sido escolhidas pelo próprio fotógrafo para serem exibidas e publicadas, e/ou por possuírem mais proximidade do público ocidental, tendo participado de exposições retrospectivas ou sido publicadas e analisadas em livros e artigos contemporâneos.

¹⁹⁰ Apenas depois de 1928, e com muita ênfase a partir de 1930, o artista passou a ser contratado para determinadas tarefas foto-jornalísticas e ser pago por elas; e ainda, a partir de 1932, assinou contrato com a Izogiz, braço da estatal Izo, determinando que ele deveria entregar no mínimo quarenta fotografias por mês, e o direito de reprodução delas, concernente também aos negativos. DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 310.

patrocinadores da arte no geral, que na Rússia do início da década de 1920 eram principalmente os homens da NEP¹⁹¹.

Antes de 1926 não haviam na Rússia revistas dedicadas à fotografia, apenas revistas sobre arte que publicavam fotografias sem regularidade. *Sovetskoe kino* era uma delas, mas a partir da publicação de algumas das fotografias de Rodchenko nos primeiros meses daquele ano – que marcaram o início de uma seção sobre este meio, a cargo o artista – a revista foi gradualmente dando mais espaço para a publicação de imagens, de artigos teóricos e discussões sobre fotografia. Victor Margolin ressalta que no ano seguinte, em 1927, já haviam quatro revistas voltadas para este meio: além de *Sovetskoe kino*, a *Sovetskoe foto* (*Fotografia soviética*), a *Proletarskoe foto* (*Fotografia proletária*) e a *Novyi Lef*¹⁹². Destas, Rodchenko apenas não publicou fotos em *Proletarskoe foto*. Todas as revistas, porém, partilhavam da opinião dele de que a fotografia não deveria imitar os cânones da arte tradicional. A *Sovetskoe foto* buscava disseminá-la como um meio de registro da sociedade ao alcance de todos, apoiando a fotografia amadora e recreacional, fazendo um contraponto às experimentações artísticas da fotografia de vanguarda.

Quando do início da publicação da seção a cargo de Rodchenko sobre fotografia em *Sovetskoe kino*, Ossip Brik, teórico pertencente ao LEF¹⁹³, escreveu em editorial:

¹⁹¹ Sobre a imprensa ter sido usada como escapatória aos ditames do mercado artístico, vista pelos fotógrafos modernos como mais uma das vantagens neste meio artístico, Peter Galassi afirmou: “Up-to-date, mechanical, perceived as impersonal and objective, saturated in the reality of the world outside the studio, capable of reaching a mass audience, photography was also taken to be blessedly free of the cultivated pieties of the past. It offered a welcome alternative to artistic business as usual, a path of escape from bourgeois convention and pretension, which many progressive artists blamed for the devastating war.” GALASSI, P., in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 104.

¹⁹² Praticamente todas as publicações, inclusive de livros como os de Maiakovski para os quais Rodchenko criou fotomontagens, eram subsidiadas e estavam ligadas a entidades do governo. “By 1927 there were no less than four journals that took a strong interest in photography: *Sovetskoe kino* (Soviet Screen), a journal devoted primarily to film which started publication in 1925 under the sponsorship of the Central Committee for Political Enlightenment; *Sovetskoe foto*, begun in 1926 under the sponsorship of the People’s Commissariat of Enlightenment; *Proletarskoe foto* (Proletarian Photo), also initiated in 1926 as the official organ of ROPF, the All-Russian Organization of Photographers; and *Novyi lef*, which had printed Rodchenko’s photographs frequently on its covers”. MARGOLIN, V. *op. cit.*, p. 150. A revista *Novyi Lef* era composta pelo mesmo corpo editorial que a antiga *Lef*. Rodchenko fez todas as suas capas, a maioria trazendo fotografias de sua autoria. Sobre a revista, ver Capítulo 1.

¹⁹³ Nesta data a revista *Lef* já havia encerrado sua publicação, e a *Novyi lef* ainda não havia iniciado. A revista *Sovetskoe kino* era, assim, veículo dos debates de membros do grupo. DICKERMAN, L. *Aleksandr Rodchenko’s Camera Eye*, p. 137.

The basis of cinematography is photography. Without photographs there is no cinema. Each filmmaker must closely follow the success and progress of photographic art. In it lies the future of cinematography. *Sovetskoe kino* is initiating a special section called *Foto v kino* [Photo in Cinema], in which *kino i foto-kadry* [cinema and photo-stills] that are interesting from a photographic point of view will be published.¹⁹⁴

A fotografia foi introduzida nos meios de comunicação russos por uma revista de cinema e anunciada, deste modo, como intimamente ligada à ele. Esta associação dos dois meios ressaltou a característica tecnológica da fotografia, da mesma forma que parece ter sido estratégica na desvinculação deste meio do âmbito da arte tradicional, e em especial do âmbito da pintura¹⁹⁵. Tal associação intentava também ressaltar a maior capacidade da imagem técnica de representar o real, com a qual a pintura não poderia se comparar. Margarita Tupitsyn chamou a atenção para as palavras usadas por Brik neste trecho citado. O título dado por ele, *Foto-kadr protiv kartiny* evitou tratar da pintura como técnica – o que denegriria também a pintura abstrata futurista – que seria designada pela palavra *zhivopis*, utilizando em seu lugar a palavra *kartiny*, que indica pintura “pictórica”, um signo icônico. Ou seja, a fotografia neste caso estaria colocada em contraponto ao mimetismo e ao ilusionismo que a estética realista defendia, que se encontraria partilhando do mesmo âmbito dos ícones, religiosos. Do mesmo modo, *foto-kadr* não significa apenas fotografia, mas *kadr* pode ser traduzida como o *still* que se usa no cinema para distinguir a imagem fotográfica simples da fotografia cinematográfica. Assim, Tupitsyn conclui que Brik buscava uma compreensão da fotografia que partisse não da perspectiva do estético, como um complemento às belas artes, mas sim como um “filho das tradições técnicas”¹⁹⁶.

Tal aproximação entre a fotografia e o cinema foi uma estratégia propícia para a obra fotográfica de Rodchenko, pois era coerente com a produção das suas imagens que, como se viu, desde o início partilharam com o cinema preceitos estéticos e teóricos.

Acompanhando as imagens de Rodchenko acerca do prédio da rua Miasnitskaia, a *Sovetskoe kino* nº 2 trazia um novo artigo de Brik, intitulado *O que o olho não vê* [Img. 3.10]:

¹⁹⁴ BRIK, O. *apud* TUPITSYN, M. *The Soviet Photograph*. p. 37.

¹⁹⁵ Margarita Tupitsyn afirmou: “Tal como Vertov, Brik concebia o *Kinoglaz* ou *Fotoglaz* (Olho da Fotografia) como um mecanismo discursivo com a capacidade de construir um campo visual que reflectisse a complexidade da modernidade social. Acreditava, ainda, que isso podia ser conseguido através de técnicas de montagem cinematográfica e de séries de fotografias. Nesse contexto, a fotografia tinha que imitar a sensação de uma imagem cinematográfica.” TUPITSYN, Margarita. *A Nova Moscovo*, p. 11.

¹⁹⁶ *apud* TUPITSYN, M. *Fragmentation versus Totality: The Politics of (De)framing*. in *The Great Utopia*, p. 483.

Vertov is right. The cinema and the motion-picture camera should not imitate the human eye but should see and catch what is usually missed by the human eye. The cinema and the photographic lens can show us things from a different point of view, in an unusual setting: this possibility must be exploited. Once it was thought to be enough to take pictures of things at the level of the human eye with the feet planted firmly on the ground. Later man began to move around, to climb mountains, travel on ships, trains and motorcars, to fly in aeroplanes and descend to the bottom of the sea. And he always took the camera with him, capturing what he saw. The visual field has become more complex, undergoing change, but the relationship with the human eye has never altered. This relationship is not obligatory. Indeed, it is often superfluous, limiting and hindering the potential of the camera. The camera can act in an autonomous fashion. It can see things that man is not accustomed to seeing. It can suggest a new field of vision to man. It invites us to look at things in a different way. A. Rodchenko has made this kind of experiment, taking pictures of a house in Moscow from an unusual visual angle. The results have been extremely interesting. A familiar object (the house) has been turned into a construction never seen before, the fire escape turns out to be a marvelous construction and the balconies look like the towers of an exotic architecture. Looking at these photographs, it is not difficult to imagine how the same technique could be applied in cinematography, and just how spectacular it would be with the effect of normal photographs as well. ... the ordinary human field of vision must be abandoned. We must learn to film things with a free camera... The cinema and the eye of the camera will have to find their own way of filming; not representing but extending the normal visual field of the human eye.¹⁹⁷

Este artigo apresentava e de certa forma explicava as fotografias de Rodchenko para o leitor da revista, pois elas não são representações fieis ou verossímeis. Pelo contrário, elas trouxeram uma inovação formal que viria a pautar a obra fotográfica do artista daí em diante: os ângulos de visão oblíquos.

Brik afirmou, seguindo as idéias de Vertov sobre a câmera-olho¹⁹⁸, que o olhar da câmera, uma máquina, deveria ser desenvolvido – e até se impor – por melhor dar conta do mundo moderno que o homem estava ao mesmo tempo criando e explorando, cuja visualidade se transformava e se alargava, e para o qual as formas de ver anteriores não seriam mais

¹⁹⁷ BRIK, O. *What the Eye Does Not See in KHAN-MAGOMEDOV*, S. O. *op. cit.*, p. 296. A parte que falta do artigo foi omitida por Khan-Magomedov.

¹⁹⁸ Ver Capítulo 1, parte 3.

apropriadas. O estatuto de criador de um campo imagético que este aparato possuía, assim como sua capacidade discursiva, transformava-o, através das obras e das idéias expressas em textos de ambos os artistas, em aparato moderno, criador de uma nova linguagem moderna. As **Imgs. 3.12 a 3.15** demonstram como os dois vanguardistas partilhavam um mesmo ponto de vista sobre a imagem técnica, fosse ela cinema ou fotografia, que conferia ao aparato o papel fundamental de engendrador de uma visão específica.

O sentido da visão ganhou nesta discussão, tornada clara no artigo de Brik, uma importância capital. A já mencionada ressalva que os membros da vanguarda possuíam sobre o comprometimento das massas com a Revolução, por meio de seu comportamento que manteve-se atrelado aos costumes pré-revolucionários, bem como a negação do antigo *byt*, este modo de vida cotidiano e, para eles, ultrapassado e descabido dentro da sociedade soviética¹⁹⁹, levou-os muitas vezes a querer “abrir os olhos”, ou transformar o “campo de visão” da população russa, como disse Brik. A imagem técnica, por meio da visão privilegiada da câmera, e por meio de uma estética desenvolvida racionalmente com este fim, ocuparia então este posto pedagógico²⁰⁰.

No discurso de Rodchenko, a questão do modo correto de ver, do *saber olhar*, é bastante presente. Em uma intervenção em debate da INKhUK de 1922, Rodchenko já havia defendido esta que seria uma característica crucial do artista engajado. Em meio aos calorosos debates que tentavam estabelecer um local de atuação para o artista dentro da Rússia revolucionária, de um país socialista – que muitos defendiam ser apenas a fábrica ou a indústria – Rodchenko afirmou:

The artist, as we picture him, is different from the mere engineer who makes a given object. The engineer will perhaps ... carry out a whole series of experiments, but as far as observation and the capacity to see are concerned we are different from him. The difference lies in just this fact that *we know how to see*.²⁰¹

A primazia da visão, e a relação entre a correta forma – estética – de ver o mundo e a correta maneira de agir nele ganhou mais força com o trabalho fotográfico de Rodchenko. Uma

¹⁹⁹ Ver Capítulo 1, parte 1.

²⁰⁰ Ver, em especial, a citação de Vertov já comentada no Capítulo 1: “...Relying upon the difficult experimentation of nineteen *Kinopravdas*, we nevertheless hope ... to open the eyes of the masses to the connection (not one of kisses or detectives) between the social and visual phenomena interpreted by the camera.” VERTOV, D. *On the film Kino-Glaz*, in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 35.

²⁰¹ RODCHENKO, A. Participação em debate da INKhUK em 22 de abril de 1922 *apud* KIAER, C. *op. cit.*, p. 14.

vez que parte considerável do trabalho de um fotógrafo é a eleição de um enquadre, um quadro destacado do restante do mundo visível, o papel do artista como orientador do olhar aparece com frequência nos artigos que Rodchenko escreveu sobre o meio e o fazer fotográfico em 1927-1928²⁰². Neles o artista afirma este papel pedagógico da arte: “... We need to revolutionize people so that they can see from all points and in all kinds of light”²⁰³. Da mesma forma, frente à críticas, ao defender seus preceitos artísticos de rompimento com a estética artística tradicional, o artista reafirmou a necessidade desta revolução do olhar:

What will the Soviet photographer and reporter be like if his visual thought is stuffed by the authorities of world art with compositions of archangels, Christs, and Lords? ... The contemporary city with its multistory buildings, specially erected factories, plants, etc., two- to three-story-high windows, trams, automobiles, light and space advertisements, ocean liners, airplanes ... all of this, like it or not, has shifted the customary psychology of visual perception, though only a little. ... But the opportunity exists to show the object from the sorts of view-points that we look from but don't see. ... I shall summarize: in order to teach man to see from new viewpoints, it is necessary to photograph ordinary, well-known objects from completely unexpected viewpoints and in unexpected positions, and photograph new objects from various viewpoints, thereby giving a full impression of the object. ... We, who have been taught to see the inculcated, must discover the world of visible. ... We must revolutionize our visual thinking. We must take the veil that is called “navel level” from our eyes.²⁰⁴

Percebe-se que, para Rodchenko, o mundo moderno e o compromisso com uma política revolucionária teriam alterado permanentemente a relação dos homens com o mundo visível. Romper com o modo de ver anterior, da arte tradicional e do velho *byt*, seria fundamental para a consolidação de uma nova sociedade socialista, e Rodchenko tomou para si a tarefa de guiar, por meio da fotografia, seus observadores em direção a esse rompimento. O pensar visual ganhou, na fala de Rodchenko, o mesmo status do pensar político. As coisas do mundo seriam vistas somente em parte, do “ponto de vista do umbigo” apenas, e Rodchenko, como protótipo vivo do Novo Homem Soviético, desvelaria a aparência real *e revolucionária* do mundo.

²⁰² Estes artigos serão discutidos com mais demora no Capítulo 4.

²⁰³ RODCHENKO, A. *Lef notebook*, 1927 in LAVRENTIEV, A. (org) *op. cit.*, p. 200.

²⁰⁴ RODCHENKO, A. *The paths of contemporary photography*, 1928 in LAVRENTIEV, A. (org) *op. cit.*, pp. 208-212.

O hábito, que guiou até então este olhar frontal e parcial, aparece como o grande vilão, que fez com que se “olhe mas não se veja” [“view-points that we look from but don’t see”]. Comandado por séculos de *byt*, os costumes estariam deturpando as relações entre os homens. Em muitos escritos, não só de Rodchenko, mas dos membros do grupo LEF, os hábitos ou costumes do cotidiano [*byt*] são questionados como empecilho ao estabelecimento de um verdadeiro espírito e comportamento revolucionários. Na primeira edição da revista *Lef*, de 1923, Tretyakov publicou um artigo seu, na seção “Teoria”, intitulado *As perspectivas do futurismo*. Nele se encontra, pela ótica do teórico, um balanço do movimento futurista até então, e na sequência, uma série de tarefas que ele propunha a partir daquele momento. Tretyakov concluiu destas tarefas a necessidade de uma luta contra os costumes cotidianos e algumas vezes inconscientes, que impediriam as pessoas de se comprometerem com os ideais revolucionários. Ele afirma:

Na primeira e na segunda destas tarefas o que se depreende é a luta por uma estrutura particular das emoções, sentimentos e características dos actos humanos; pela sua organização psíquica. Aqui desenvolve-se uma luta necessária contra os costumes da vida quotidiana. O “quotidiano”, também chamado a vulgaridade (no sentido etimológico da palavra russa que significa “o que está estabelecido”) é o nome que subjectivamente damos à estrutura dos sentimentos e acções, automatizadas pela repetição, e aplicadas a uma base sócio-económica definida, e que tendo entrado nos hábitos são dotadas duma extrema aptidão de sobrevivência. Mesmo os golpes da revolução são incapazes de demolir sensivelmente estes costumes interiores que funcionam como um freio que impede as pessoas de aceitar para elas tarefas exigidas pelo deslocamento das relações de produção. No sentido objectivo, também chamamos “quotidiano” à ordem estável e ao carácter das coisas que o homem se rodeia e para as quais transfere, independentemente da sua utilidade, o fetichismo das suas simpatias e das suas recordações, acabando por se tornar escravo das mesmas.²⁰⁵

Deste modo, a forma com que Rodchenko contou realizar a tarefa de transformar o campo de visão dos homens, ressaltada por Brik no artigo em que apresentou o conjunto de imagens de 1925, foi o *estranhamento* causado a partir de imagens de temas conhecidos, porém fotografados de pontos de vista inusitados, como ângulos oblíquos, que retiram a referência dos observadores e que subvertem os modos comuns com que são vistos estes objetos, pessoas ou paisagens.

²⁰⁵ TRETYAKOV, S. *As perspectivas do futurismo*. in EMÍLIA, Gergoette (org). *Os Futuristas Russos*. Lisboa: Arcádia, 1973, pp. 65-55.

Conceito desenvolvido desde a década de 1910 pela lingüística formalista russa, que buscava furar a barreira do habitual, transformando o próprio indivíduo por meio de um abalo em suas percepções, o estranhamento foi transposto para a fotografia com propósitos políticos por Rodchenko a partir deste conjunto de imagens de 1925, fazendo com que, segundo Brik, “A familiar object (the house) has been turned into a construction never seen before”.

2.

Segundo Simon Watney, as idéias desenvolvidas em cima da possibilidade das representações do mundo darem forma, ou mesmo transformarem a consciência dos indivíduos, tiveram suas bases na união de duas noções presentes já no pensamento do século dezanove: o ideal estético de uma percepção pura, não corrompida pelo hábito, e a interpretação marxista de uma verdadeira consciência em oposição à uma falsa²⁰⁶.

A recusa do hábito não era novidade criada pelo LEF. Desde Rousseau e Diderot, e em especial no pensamento romântico, para Goethe e Wordsworth entre outros, os hábitos foram muitas vezes vistos como uma presença maléfica no cotidiano. Assim também foi para Monet, Cézanne, Pissarro e Van Gogh, artistas que descreveram, em algum momento e de algum modo, uma visão pura e imediata ligada à infância, corrompida pelo contato com as convenções sociais. Estes artistas todos escreveram sobre o desejo de recuperarem o olhar puro da infância, há muito perdido²⁰⁷. Para Watney, no entanto, foi o heterogêneo grupo de escritores e poetas futuristas²⁰⁸ na Rússia pré-revolucionária que lograram, ainda que apenas em parte, estabelecer um desenvolvimento prático destes ideais românticos, com o vislumbre de um novo começo, uma nova sociedade que traria uma nova cultura, o que se tentou concretizar por meio da criação de uma nova linguagem, despida das convenções sociais solidificadas pela tradição.

²⁰⁶ WATNEY, Simon. *Making Strange: the shattered mirror*. in BURGIN, Victor (org). *Thinking Photography*. London: Macmillan Press, 1982, p. 157.

²⁰⁷ *Idem*, p. 156. Cézanne chegou a afirmar, em 1903: “... Depois de ver os grandes mestres que lá repousam [referindo-se ao Louvre], é preciso sair depressa e vivificar em si mesmo, em contato com a natureza, os instintos, as sensações de arte que residem em nós.” in CHIPP, H. B. (org). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 15.

²⁰⁸ Neste Capítulo se fará referência ao braço literário do futurismo, que, como pôde ser visto no Capítulo 1, era um grupo heterogêneo que também abarcava as artes plásticas.

Já no início da década de 1910, teóricos e artistas que iniciavam o movimento de vanguarda na Rússia se preocupavam com a criação de um novo homem – um prenúncio do Novo Homem Soviético desejado pelas vanguardas artísticas após a revolução de 1917²⁰⁹ – através principalmente de teorias como a do poeta Khlébnikov (1885-1922), muitas vezes aclamado com o título de pai do futurismo russo, e que se intitulava a si mesmo e a seus colegas engajados no futurismo de *budietliánie* – de *búdiet*: será, virá a ser – que pode ser traduzido como *aquele que será*, ou *homem do futuro*²¹⁰.

Watney aponta a semelhança entre os futuristas e a vanguarda surrealista, que também propôs uma teoria literária que rompia com as técnicas tradicionais:

Like the Surrealist movement, with which it had much in common, Russian Futurism derived from a theory of language which was closely connected to a model of history. This was most clearly exemplified by the poet Khlebnikov's attempts to construct a new Russian language, a phonetic *tabula rasa* which would be the precondition for the emergence of 'budetlyane', the Man of the Future, the new Russian.²¹¹

A teoria futurista possuía também aspirações muito maiores do que apenas o campo da literatura. Desde o início, estes artistas não faziam distinção entre seu fazer artístico e suas posições políticas. Deste modo, o rompimento com a linguagem burguesa – que para os futuristas russos equivalia ao rompimento com a sociedade burguesa – que procuraram estabelecer partiu de técnicas e efeitos simbólicos como o recorte e a justaposição de palavras e imagens, a criação de neologismos e a apropriação de dialetos. Khlébnikov, um dos poetas mais reverenciados por seus pares, havia emprestado muitas destas características, presentes em sua poesia, da pintura cubista: a estrutura do enredo, a métrica, as rimas, níveis de linguagem, etc²¹². O caminho inverso ocorreu quando, no âmbito das artes plásticas, boa parte destas estratégias

²⁰⁹ Ver Capítulo 1, parte 1.

²¹⁰ Khlébnikov foi referência direta para Maiakovski, tendo ambos assinado, juntamente com D. Burliuk e A. Kruchonikh o primeiro manifesto futurista, *Bofetada no gosto do público*, de 1912. V. Barooshian afirma que Khlébnikov tinha dois grandes objetivos: a criação de uma nova língua, a partir de neologismos e palavras novas, bem como a característica desta nova língua ser universal e organicamente engendrada: "While the Russian Symbolists spoke of re-creating and transforming humanity 'artistically', Xlebnikov attempted to achieve this *linguistically*. And this was his second major project: to create a universal language of consonants so as to restore the lost unity of men." BAROOSHIAN, V. D. *op. cit.*, p. 28. Ver também SCHNAIDERMAN, B. (org). *op. cit.*; LAWTON, A., EAGLE, H. (orgs). *op. cit.*; EMÍLIA, G. (org). *op. cit.*

²¹¹ WATNEY, S. *op. cit. in* BURGÍN, V. (org). *op. cit.*, p. 157.

²¹² BAROOSHIAN, V. D. *op. cit.*, p. 32.

permaneceram válidas com as fotomontagens e fotografias de Rodchenko da década seguinte. Assim, as referências estéticas transitaram com muita facilidade entre os diversos meios artísticos já desde os primeiros tempos na vanguarda russa.

Da mesma forma, a transposição de teorias da linguagem futuristas para a criação de imagens foi freqüente na vanguarda russa. Muito desta aproximação se deve à característica que a lingüística futurista possuía de buscar uma aderência entre palavras e imagens, pautada sobretudo em conceitos como o de *Zaum* e o de *Sdvig*²¹³. O primeiro foi utilizado por Khlébnikov e Kruchenikh²¹⁴, entre outros, com a intenção de criar uma linguagem universal, referindo-se a uma linguagem não propositiva, que partiria da fonética russa, dos sons e das formas das letras individuais do alfabeto cirílico, e alcançaria o status de arte universal. O segundo, que complementa o primeiro, serviu de base por exemplo à Malevich, em pinturas de 1913 e 1914, e dizia respeito a possibilidades estéticas da união da lingüística com o pictórico. Com a tentativa de tornar a linguagem menos abstrata, mais próxima dos objetos reais, esta união entre palavra e imagem se tornou deliberada e inerente ao futurismo russo.

Ainda segundo Watney, o cubismo teria sido recebido e assimilado pelos futuristas por meio destes dois conceitos, entendido como um ataque ao realismo estético tradicional, e, unido às preocupações mais globais, teria saído do âmbito unicamente estético e se alçado a pretensões sociais e políticas. A estratégia usada para este alargamento de atuação da arte foi a quebra do hábito pelo estranhamento do familiar.

Primeiro na literatura, o estranhamento foi utilizado por exemplo por Kruchenikh em uma poesia de 1913, em que ele fala sobre personagens que foram levados “a um lar estranho, onde lhes era familiar”²¹⁵, os formalistas intentaram chocar seu público e abalar suas certezas, construídas pelo hábito, colocando em diferentes perspectivas e sob um novo olhar este mesmo modo de vida habitual.

²¹³ WATNEY, S. *op. cit. in* BURGIN, V. (org). *op. cit.*, p. 158.

²¹⁴ Poeta, escritor e teórico futurista, foi co-signatário dos manifestos do grupo, como o já mencionado *Bofetada no gosto do público*, de 1912.

²¹⁵ WATNEY, S. *op. cit. in* BURGIN, V. (org). *op. cit.*, p. 160.

Uma das mais conhecidas obras teóricas que organizaram esta idéia dos escritores russos foi a de Victor Chclóvski, um dos principais teóricos formalistas²¹⁶ que mais tarde fez parte do grupo LEF. Em um escrito de 1914, *A ressurreição da palavra*, ele expressou o que seria a obsolescência da língua russa e a necessidade da criação de uma nova linguagem, por meio da arte. Nestes primeiros momentos da teoria formalista que Chclóvski vinha formulando, não estava ainda presente a profunda inter-relação entre arte e política que mais tarde ela veio a proporcionar. Assim, sua teoria não foi desenvolvida com objetivos expressamente políticos, e ele mesmo não era partidário ou engajado politicamente. Pelo contrário, além de ter passado mais de um ano no exílio antes de se juntar ao LEF devido a atividades anti-bolcheviques, o teórico acreditava que a arte possuía um âmbito próprio dentro do mundo, um âmbito autônomo, o que o distanciava, por ora, dos artistas engajados de tendências de esquerda.

Não obstante, na década de 1920 ele se tornou um dos mais importantes teóricos do grupo LEF²¹⁷, e seu pensamento foi fundamental dentro da tentativa de engendramento de uma arte engajada e revolucionária, realizada por Rodchenko, Maiakovski, e outros artistas do grupo. Leah Dickerman reafirma este papel fundamental do formalismo, dizendo que de sua união com o marxismo foram formados nada menos do que os dois pilares teóricos fundamentais do LEF: a idéia de que as técnicas da arte, bem como suas estruturas e suas formas, são produtos ideológicos, o que faria com que uma arte que fosse engajada na transformação social devesse criar novas maneiras de representação estética; e a idéia de que a arte revolucionária, ao contrário da arte tradicional, é uma instância ativa, e não passiva, em que produtor e receptor passam a ter seus papéis aproximados, exercendo ambos a tarefa da construção racional da obra – no caso do artista o lidar com os materiais e no caso do observador a leitura das formas²¹⁸.

²¹⁶ O formalismo foi um grupo constituído por teóricos da literatura e da lingüística fundado em 1914, a partir da publicação de *A ressurreição da palavra* de Chclóvski, e encerrado em 1930, devido a perseguição política por parte do stalinismo. Este grupo reuniu os membros do Circulo Literário de Moscou, e, depois de 1917, contou com a participação dos membros do OPOIAZ, Sociedade de Estudos da Linguagem Poética, fundada em 1916 e sediada em São Petersburgo. Fizeram parte do grupo formalista, além de Chclóvski, O. Brik, R. Jakobson, B. Eikhenbaum, V. Propp, J. Tyanov, B. Tomachevski, entre outros. Ver ERLICH, Victor. *Russian Formalism: history, doctrine*. Paris: Mouton, 1969; STEINER, Peter. *Russian Formalism: a metapoetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

²¹⁷ Ver SHELDON, Richard. *Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender*. Slavic Review 34, mar. 1975.

²¹⁸ “From the synthesis of Formalism and Marxism, Lef derived two key principles: 1) that form, structure and technique were all ideological, and therefore that any kind of transformative practice had to be grounded in new

Ainda no texto de 1914, Chclóvski uniu-se ao pensamento vigente já há algum tempo na Europa, e que ganhava eco dentro do movimento futurista russo, colocando os hábitos em questão, pois ele identificou um processo dentro da linguagem em que estes hábitos teriam, com o tempo, causado uma perda progressiva do significado simbólico das palavras, tendo, segundo ele, sobrado intactas apenas as imagens. Assim, ele afirmou que “The creation of a new ‘tight’ language is necessary, directed at seeing and not at recognition. ... It is not the theoreticians but artists who will travel these paths ahead of all others”²¹⁹. O hábito para Chclóvski era visto não em uma perspectiva marxista clássica, a partir dos meios de produção ou da lógica de classes, mas sim dentro de uma análise do âmbito ideológico do cotidiano da população. Daí, para Watney, sua teoria buscar meios de agir sobre o hábito dentro das artes e de seu discurso²²⁰.

Uma das mais reconhecidas teorias sobre a recepção da arte deste autor está em *A arte como procedimento*, que Chclóvski publicou no mesmo ano da revolução bolchevique. Neste texto ele desenvolveu com mais clareza, com base no pensamento tanto formalista quanto futurista, o que acabou se tornando a referência acerca do conceito de estranhamento (*ostraniénie*)²²¹. Para analisar este procedimento ou mecanismo, ligado à história e à literatura há muito tempo²²², Chklovski buscou em Tolstoi e em adivinhas folclóricas exemplos de

systems of representation; and 2) that self-definition took place within labor, so that a revolutionary art required productive effort as much in its interpretation as in its making.” DICKERMAN, L. *Aleksandr Rodchenko’s Camera Eye*. pp. 55-56.

²¹⁹ CHCLÓVSKI, Victor. *apud* WATNEY, S. *op. cit.* in BURGIN, V. (org). *op. cit.*, p. 158.

²²⁰ Ver WATNEY, S. *op. cit.* in BURGIN, V. (org). *op. cit.*, pp. 160-161.

²²¹ Chclóvski foi um dos formalistas que organizou em teoria um procedimento que já existia no fazer artístico dos futuristas. Assim, Boris Schnaiderman afirma: “No período em que Victor Chklóvski estava apenas começando a esboçar sua concepção do “efeito de estranheza”, Maiakóvski já chamava a atenção para a importância deste. Assim, no artigo “A guerra e a linguagem”, que é de 1914, refere-se ao desgaste das palavras mais superlativas, ao emprego destas como algo corriqueiro, a à necessidade de renovação da linguagem pela introdução de algo estranho e inusitado. SCHNAIDERMAN, B. *op. cit.*, p. 54.

²²² Carlo Ginzburg remonta à Roma antiga este tipo de procedimento. Ele considera o estranhamento de certa forma como Rodchenko viria a utilizá-lo na fotografia: como um mecanismo pedagógico. A aproximação que Ginzburg fez deste conceito com a história e com a arte ilumina o estudo tanto de uma quanto de outra: “Parece-me que o estranhamento é um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive a nós mesmos). As implicações antipositivistas dessa observação são óbvias. Mas ao salientar as implicações cognitivas do estranhamento, eu gostaria também de me opor com a máxima clareza possível às teorias da moda que tendem a esfumar, até torna-los indistintos, os limites entre história e ficção. Essa confusão teria sido repelida pelo próprio Proust. Quando dizia que a guerra pode ser contada como um romance, Proust não pretendia de modo algum exaltar o romance histórico; ao contrário, queria sugerir que tanto os historiadores como os romancistas (ou os pintores) estão irmanados num fim cognitivo. É um ponto de vista que compartilho plenamente. Para descrever o projeto historiográfico em que pessoalmente me reconheço, utilizaria, com uma pequena

estranhamento literário, e desenvolveu-os como conceito com o intuito de analisar a arte de forma científica²²³. Neste texto ele explicitou sua concepção:

Para ressuscitar nossa percepção da vida, para tornar sensíveis as coisas, para fazer da pedra uma pedra, existe o que chamamos de arte. O propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não apenas reconhecimento. Para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o estranhamento das coisas e a complicação da forma, com a qual tende a tornar mais difícil a percepção e prolongar sua duração. Na arte, o processo de percepção é de fato um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é um meio de experimentar o devir de uma coisa; para ela, o que foi não tem a menor importância.²²⁴

A arte, para Chklovski, deveria atingir seu receptor para que este não permanecesse passível frente à ela, mas que, ao contrário, a percebesse de forma ativa, decodificando-a e participando, ele próprio, do processo mesmo de feitura da obra artística. O observador seria modificado intelectualmente pelo contato com a obra.

Roman Jakobson – formalista membro do Opoiaz (grupo literário do qual Ossip Brik participava) e também do LEF – falou sobre a relação entre o embotamento das percepções e o papel da arte, com a utilização do estranhamento, em *O Futurismo*, de 1919:

Repetidas, as percepções tornam-se cada vez mais mecânicas; os objetos não são mais percebidos, mas aceitos por confiança. A pintura opõe-se à automatização da percepção, sinaliza o objeto. Mas, ao envelhecerem, também as formas artísticas são aceitas por confiança. O cubismo e o futurismo utilizam amplamente o procedimento da percepção-tornada-difícil que na poesia corresponde à construção em degraus descoberta pelos teóricos contemporâneos.²²⁵

modificação, uma frase de Proust extraída de trecho que citei há pouco: ‘Mesmo supondo-se que a história seja científica, ainda assim seria preciso pintá-la como Elsir pintava o mar, ao revés’”. GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira, nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 41.

²²³ Lucrecia Ferrara resume da seguinte forma o procedimento de estranhamento segundo Chklovski: “A teoria de Chklovski que se apóia na ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Extraíndo o objeto de seu contexto habitual e revelando-lhe uma faceta insólita, o artista destrói os clichês e as associações estereotipadas, impondo uma complexa percepção sensorial do universo. A deformação enquanto ato criativo torna mais sagaz a percepção e mais denso o universo que nos circunda. A densidade perceptiva de um mundo insólito é a principal característica da arte.” FERRARA, Lucrécia D’Alessio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 34.

²²⁴ CHKLÓVSKI, V. *apud* GINZBURG, C. *op. cit.*, p. 16.

²²⁵ JAKOBSON, ROMAN. *O Futurismo in* GONÇALVES, Sonia Regina Martins. *Roman Jakobson e a geração que esbanjou os seus poetas*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, defendida em 03.12.2001, p. 61.

Mais adiante, no mesmo *Futurismo*, Jakobson organizou como conceito e inseriu em sua teoria uma outra estratégia, derivada do estranhamento, que também já vinha sendo utilizada na poesia, pelo menos desde 1911, por Khlébnikov e outros escritores futuristas: o *desnudamento do aparato* ou *desnudamento do procedimento*. Tal estratégia era usada, por exemplo, lançando-se mão da repetição de prefixos ou sufixos, da criação de neologismos, etc. Ele intentava, pelo jogo inventivo de palavras, mostrar ao leitor o próprio processo de elaboração e construção do poema²²⁶.

Quando da publicação de *Futurismo*, embora Jakobson falasse de um futurismo um pouco diferente do de Khlébnikov, ou seja, embora o grupo houvesse se modificado um pouco devido, se não a mais nada, às grandes turbulências políticas pelas quais a Rússia passou desde o início da década de 1910, suas bases permaneciam as mesmas. Ainda era um movimento estético que uniu Cézanne, o cubismo, os conceitos de *Zaum*, de *Sdvig*, de estranhamento e de desnudamento do aparato, para a construção de uma arte que se comprometia com a relação entre artista e público, e as negociações que se estabelecem entre eles ao atentar-se para uma obra. Porém, em 1919 esta arte era já engajada na transformação dos indivíduos em direção ao Novo Homem Soviético. Defendendo a racionalidade da criação estética e a existência da obra de arte como um *objeto*, cuja autonomia material lhe seria concedida por sua *factura*, e cuja função social seria concedida pelas estratégias futuristas de negociação com o receptor, a partir da percepção deste objeto estético, Jakobson disse:

²²⁶ Um exemplo notório deste tipo de poesia, em que Khlébnikov desnuda o seu feitiço por meio da criação e transformação de palavras é, em tradução de Haroldo de Campos, *A Encantação Pelo Riso* de 1910:

“Ride, ridentes!

Derride, derridentes!

Risonhai aos risos, rimente risandai!

Derride sorrimente!

Risos soberrisos – risadas de sorridentes risores!

Hilare esrir, risos de soberridores riseiros!

Sorrisonhos, risonhos,

Sorridente, ridiculai, risando, risantes,

Hilariando, riando,

Ride, ridentes!

Derride, derridentes”

In CAMPOS, Augusto e Haroldo de, e SCHNAIDERMAN, Boris (orgs.). *Poesia Russa Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 71.

A emancipação da pintura do ilusionismo elementar tem como consequência a exploração intensiva de diferentes campos da expressão pictórica. As proporções tridimensionais, a assimetria construtiva, a dissonância de cores, a textura, emergem no claro campo da consciência do pintor.

Os resultados dessa percepção são:

1. A canonização de uma série de procedimentos que são a razão essencial que permite falar sobre o cubismo como uma escola.

2. O desnudamento do procedimento. Assim, a percepção da textura já não busca para si nenhuma justificativa. Colam-se no quadro pedaços de papéis, derrama-se areia. Enfim, usa-se cartão, madeira, latão, etc.

O futurismo não introduz quase nenhum procedimento pictórico novo; ele utiliza amplamente os métodos cubistas. Não é uma nova escola de pintura; é, antes, uma nova estética. É o próprio conceito de quadro, de pintura, de arte, que muda. O futurismo produz quadros-slogans, manifestações pictóricas. Nele, não há cânones definidos, cristalizados. O futurismo é o antípoda do classicismo.²²⁷

Jakobson defendeu a mesma rejeição à arte tradicional, principalmente à pintura representativa por seu caráter de “ilusão”, e a busca de novos modos de representação e novas formas estéticas coerentes com o engajamento político da arte futurista que caracterizaram as escolhas artísticas de Rodchenko.

Na fala de Jakobson há a presença de um dos primeiros grupos modernistas. Ele fez então referência ao cubismo, como sendo o início da aplicação racional e inovadora da forma e visando a obtenção de uma determinada finalidade na percepção, cujos procedimentos foram usados pelo futurismo. Este teria ido ainda mais fundo na radicalidade do rompimento com a estética tradicional, tornando a arte socialmente ativa. Da mesma forma, a questão levantada pelos primeiros modernistas acerca da visão pura da infância ter sido corrompida pelos hábitos e costumes sociais, direcionou os futuristas para uma distinção estética e conceitualizante entre o ato de *ver*, e o de apenas *reconhecer*. No entanto, os futuristas retiraram esta distinção do campo exclusivo da estética, pois a transportaram para o lugar mesmo da recepção da arte, onde há o encontro entre o artista e o público. Com isso, especialmente depois da revolução bolchevique, transportaram-na para o âmbito da política.

Após outubro de 1917, o futurismo foi se enfraquecendo como grupo prioritariamente literário, mas seus membros permaneceram produzindo durante a década seguinte associados aos novos grupos que surgiram dentro da vanguarda russa pós-revolucionária. Chclóvski,

²²⁷ JAKOBSON, R. *op. cit.*, p. 58.

Maiakovski, Tretyakov e Brik, entre outros, permaneceram juntos no LEF, onde a teoria que vinham desenvolvendo continuou florescendo, porém não tão ligada à lingüística, mas cedendo maior espaço ao estudo das novas linguagens visuais: o cinema e a fotografia. Esta última, segundo Watney, traria em suas próprias características intrínsecas a possibilidade de recuperar a pureza de uma visão deturpada pelo hábito²²⁸.

Deste modo, com a formação do grupo LEF a partir de 1923, operou-se entre seus membros a união de uma negação do hábito em favor da percepção mais pura possível, e a defesa de que esta percepção, este modo de *olhar* o mundo seria o correto, em oposição a outros incorretos, uma herança da teoria marxista. A união do formalismo com o marxismo permitiu a conjunção apropriada para o desenvolvimento de uma teoria que se outorgaria a tarefa de transformar os indivíduos russos, as próprias massas soviéticas, em Novos Homens Soviéticos.

O diálogo entre a teoria do estranhamento e as imagens produzidas por Rodchenko iniciou-se em 1922, quando o artista começou a criar suas fotomontagens. Por ter-se associado a Maiakovski antes mesmo da fundação do LEF em 1923, manteve contato com as teorias formalistas e futuristas, e as transformações pelas quais passaram. Foi, porém, apenas com o início do LEF que tais teorias passaram a ter força dentro da sua arte. Concomitante ao período em que o artista dedicou-se à fotomontagem, entre 1922 e 1923, as mudanças pelas quais o formalismo passou – de um primeiro momento mais ligado ao heterogêneo futurismo e à teoria da linguagem, para um segundo momento em que o LEF o absorveu e o uniu ao marxismo – aparecem de forma clara dentro do âmbito da fotomontagem, e podem ser analisadas no decorrer da produção artística de Rodchenko.

Margarita Tupitsyn chamou atenção para o que ela considerou ser uma opção deste artista de manter-se preocupado apenas com as características formais da fotomontagem em suas

²²⁸ Simon Watney afirma: “For all its clear debts to Cezanne and the Cubists, Shklovsky’s ideas were immediately applicable to a wider range of social practices, in particular film and, of course, photography. The notion of restoring our vision to some kind of Edenic purity was particularly relevant to the photographic media, which Shklovsky himself, together with his friends Mayakovsky and Tretyakov were extensively involved with, particularly after the emergence of the Constructivist movement in 1917, itself a response to the Aestheticism of Russian Futurism in the light of the Revolution. Yet the theory of *making strange* remained central to subsequent developments in Soviet art. In this respect it would be wrong to imagine any kind of absolute rupture in the period from around 1910 onwards.” WATNEY, S. *op. cit.* in BURGIN, V. (org). *op. cit.*, p. 161.

incursões neste meio. Ela argumentou afirmando que ele estaria interessado em manter suas fotomontagens ou apenas como exercícios formais, ou como mais narrativas do que inovadoras e criativas do ponto de vista estético, o que seria o oposto da conduta de outros fotomontadores russos contemporâneos como Gustav Klutssis e Sergei Senkin.

A autora citou como exemplos duas montagens de Rodchenko, *Detetive* e *Psicologia*, de 1922, feitas para a revista *Kino-fot* [Imgs. 3.16 e 3.17]; as ilustrações para *Pro Eto*, de Maiakovski, de 1923; e os pôsteres que o artista fez para o Partido Comunista Nacional (bolchevique), chamados *História da VKP(b)*, de 1925-26 [Img. 3.18]. À estas obras, Tupitsyn relacionou fotomontagens de Klutssis e Senkin de 1924 e 1925, como duas feitas em conjunto pelos dois artistas para o livro *Crianças e Lênin*, de 1924 [Imgs. 3.20 a 3.22]. Sobre estas ela afirmou serem bem mais complexas esteticamente, criadas como uma “colcha de retalhos”, e com a presença de imagens de Lênin, incluindo neste exemplo o que ela definiu, assim, como iconografia política.

De Rodchenko, as fotomontagens de 1922 e 1923 teriam preocupações somente estéticas, pois, segundo ela, “Rodchenko’s use of foreign magazines as the source for his photocollages suggests that he was far more concerned with photography as a new artistic means than as a vehicle to document the new Soviet life”²²⁹. Em 1922, Brik, Pasternak, Maiakovski e Aseev, outro futurista que viria a ser membro do LEF, haviam viajado para Berlim, ocasião em que entraram em contato com os primeiros dadaístas. Maiakovski trouxe desta viagem diversas revistas européias desenhadas e ilustradas por estes dadaístas, com as quais, é provável, Rodchenko entrou em contato, passando a utilizar este tipo de matéria prima nas fotomontagens, meio artístico no qual ingressou neste mesmo ano de 1922. Porém, diferente do que afirmou Tupitsyn – que estas revistas representariam um voltar-se para o ocidente, despreocupando-se, alienando-se da realidade russa – Simon Watney apresentou uma visão um pouco mais alargada do processo histórico de elaboração e utilização do estranhamento como técnica engajada, que teria se dado a partir de um diálogo com o dadaísmo. Ele defendeu que o que este contato com a imprensa européia que Tupitsyn disse ser uma concessão à estética ocidental, foi, pelo contrário, uma troca entre o conceito formalista de *estranhamento*, que penetrou as obras subseqüentes dos

²²⁹ TUPITSYN, M. *op. cit.*, p. 28.

dadaístas europeus, pelas inovações tipográficas produzidas pelo grupo, que teriam repercutido nas fotomontagens e nos desenhos de *lay-outs* para *Lef* e *Novyi Lef* que Rodchenko realizou a partir de então [Imgs. 3.34 a 3.36]²³⁰.

Da mesma forma, a argumentação da autora acerca da falta de uma preocupação política nas fotomontagens de Rodchenko, atestada por meio da comparação com fotomontagens de outros artistas russos que ela considerou carregadas de sentido político, se enfraquece ao analisar-se as datas das obras na comparação que ela propôs. As duas primeiras fotomontagens de Rodchenko que ela analisa são anteriores às de Senkin e Klutsis, e – embora possa-se argumentar que as ilustrações para *Pro Eto* carregam um sentido político ao travarem uma paródia contra os homens da NEP e os costumes pré-revolucionários do antigo *byt* – elas datam de meses anteriores à união que o LEF promoveu entre o formalismo e o marxismo. Ou seja, as montagens de *Kino-fot* e de *Pro Eto* são anteriores ao início do uso de conceitos formalistas como exacerbadas marcas da intencionalidade política na obra de Rodchenko, do *estranhamento* e da valorização do aparato, que no entanto são visíveis a partir de 1924 em suas fotografias – mesma data da realização das fotomontagens de Klutsis e de Senkin, artistas que transitavam em círculos comuns ao LEF. Como os debates entre os grupos da vanguarda, sobre um papel da arte e sobre um fazer artístico coerentes com a sociedade revolucionária eram muito presentes na vida dos artistas de esquerda nos primeiros meses e anos da década de 1920, e as transformações e realizações da arte de vanguarda se somavam e sobrepunham a cada dia, a comparação de Tupitsyn deixa Rodchenko em desvantagem, pois entre 1922-23 e 1924-25 as diretrizes artísticas mudaram em muitos aspectos e de forma profunda.

No terceiro exemplo que Tupitsyn retirou da obra de Rodchenko, as fotomontagens para *História do VKP*, de 1925-26 [Img. 3.18], há uma grande organização e clareza dos dados e retratos, cuja acentuada geometrização se coloca em função da narrativa. Há também nestes pôsteres uma afirmação da autonomia da imagem fotográfica não manipulada, com uma menor fragmentação destas imagens. No caso de *Crianças e Lênin* de Klutsis e Senkin [Imgs. 3.20 a 3.22], a própria autora ressaltou que devido à pouca capacidade narrativa das montagens, por

²³⁰ WATNEY, S. *op. cit.* in BURGIN, V. (org). *op. cit.*, nota de rodapé ao capítulo 7 n° 30.

meio da fragmentação e do embaralhamento das imagens de diferentes fontes, foi necessária a adição de notas explicativas e legendas. Ela afirmou:

Rodchenko's strict avoidance of political and agitational subject matter in his experimental photocollages like *Pro Eto* and of formalist methods in political photomontages placed him apart from the formalist-sociological method as defined by its theorists and practiced by Klutssis and Sen'kin. Klutssis himself said that Rodchenko's production during this period "often slipped into the methods of Western advertising-formalist montage, which had no influence on the formation of political montage".²³¹

Nesta passagem, ao se colocar ao lado de Klutssis, Tupitsyn revelou sua concepção de arte politicamente engajada: uma arte feita a partir de representações de figuras e de eventos relacionados ao Partido Comunista. Ressaltando que Klutssis atuou como voluntário nos confrontos revolucionários – ele fez parte do exército particular de Lênin, além de ter participado dos combates no front da Revolução – bem como ressaltando a constante presença em suas montagens de retratos de figuras políticas e eventos do Partido Bolchevique, a autora o colocou como um dos grandes representante da arte política soviética.

Há mais motivos para se entender, no entanto, que, mesmo não reconhecido por ela, a arte de Rodchenko na década de 1920, inclusive suas fotomontagens, possuíram sim caráter politicamente engajado, sendo este, porém, de uma ordem diferente do engajamento de Klutssis. De modo oposto a este artista, Rodchenko não buscou representar cenas ou figuras políticas, mas sua obra pretendeu-se não só um discurso como também uma práxis política por meio da racionalidade de seu engendramento estético. O casamento entre os conceitos formalistas e o marxismo veio neste sentido para, a partir de 1924, associar-se à racionalidade deste processo de elaboração das fotografias do artista.

Distinguindo as fotomontagens das fotografias que Rodchenko produziu, bem como diferenciando o conceito de *estranhamento* da estética da montagem, Watney afirmou, ainda de forma oposta à Tupitsyn, que não só as fotomontagens de Rodchenko se serviram por vezes de uma leitura do dadaísmo pela ótica do formalismo do LEF, como o próprio dadaísmo ganhou em engajamento político ao entrar em contato com o formalismo de Maiakovski e seus colegas:

²³¹ TUPITSYN, M. *op. cit.*, p. 34.

His 1923 montage illustrations to Mayakovsky's poem *About This* are in fact closely allied to the text in a fairly traditional way. At the same time, the fragmented appearance of the individual illustrations reveal Rodchenko's stylistic debt to contemporary German Dada photomontages, of which Mayakovsky and Brik had first-hand experience. The shock of power of images which have been constructed from several different photographic sources was undoubtedly comprehensible within the framework of Russian Futurist thought. But photomontage had to travel to the Soviet Union in order to take on the ideology of *making strange* which Heartfield, among others, borrowed from the *Lef*-group members in the course of the 1920s. In other words, the propagandist origins of photomontage may have assumed the general theoretical position implied by *making strange* over the course of a decade or so.²³²

Para Watney, portanto, o *estranhamento* teria logrado aproximar de uma maneira eficaz a arte da política, e seus desdobramentos poderiam ser percebidos para além do círculo futurista da Rússia pós-revolucionária, dentro da fotomontagem, em especial. Esta, segundo ele, teria se tornado uma técnica utilizada pelo fotógrafo engajado para ressaltar o que desejava afirmar com suas imagens, negando a objetividade da câmera, ou nas palavras do autor, “a corrigindo”²³³.

Não obstante a tão proclamada ligação entre arte e política, a relação entre o futurismo e o formalismo fez com que o primeiro fosse visto com desconfiança pelo poder político após a revolução. O formalismo foi perseguido por outros grupos artísticos e por partidários da estética tradicional anterior à Revolução desde seu início, tendo sido inclusive nomeado por seus detratores, no início do século. O nome futurismo tinha conotação pejorativa, fazendo referência à uma estética preocupada apenas com a forma, o que seria marca inquestionável de aburguesamento para alguns artistas e teóricos. Entre estes detratores, estavam principalmente os artistas que se colocavam à direita – o LEF colocava-se à esquerda nas artes.

Deste modo, houve resistência ao formalismo desde seu início, em parte devido a sua defesa de um espaço autônomo para a arte, e em parte devido ao histórico anti-bolchevique de Chelóvski, um de seus maiores representantes, que se negava a filiar-se às vogas estéticas que surgiam a cada dia e que eram determinadas por diferentes grupos de maior trânsito dentro do partido bolchevique; o formalismo foi rotulado como anti-marxista. Por mais atrelada que a arte

²³² WATNEY, S. *op. cit.* in BURGIN, Victor (org). *op. cit.*, p. 164.

²³³ *Idem*, p. 166.

e a teoria do LEF estivessem aos ideais da revolução e de uma leitura do marxismo que a queria transportar para o âmbito artístico, ainda assim sua ligação com o formalismo permaneceu como motivo de suspeita e muitas vezes crítica aberta por parte dos grupos ligados ao realismo socialista e, a partir da década de 1930, do próprio regime stalinista. As fotografias de Rodchenko feitas de pontos de vista oblíquos foram, em particular, muito criticadas por pretensamente advogarem tendências puramente formalistas²³⁴.

3.

As imagens do conjunto de fotografias em que Rodchenko retratou o prédio da rua Miasnitskaia apresentam um diálogo intenso com o arcabouço teórico futurista-formalista. Os pontos de vista eleitos por Rodchenko, partindo de ângulos oblíquos em todas as imagens, buscou transformar cenas do cotidiano urbano moscovita em imagens inusitadas, retirando do enquadre muitos dos pontos de referência do observador. Como no conjunto de Maiakovski, neste também percebe-se a preponderância da racionalidade agindo dentro da arte em favor de finalidades específicas, finalidades políticas.

A câmera do artista inaugurou, neste conjunto, um deslocamento estético que retirou as referências naturais usadas na observação e compreensão de qualquer imagem. Observe-se a **Img. 3.2**. Trata-se, como as outras, de uma fotografia tirada de baixo para cima. Neste caso, como nas **Imgs. 3.1, 3.3 e 3.4**, ela mostra uma escada de incêndio presa à parede exterior do prédio. Ora vista de lado, nas **Imgs. 3.3 e 3.4**, nas **Imgs. 3.1 e 3.2**, no entanto, a escada é vista a noventa graus do solo, a partir de um espaço diminuto, entre a escada e a parede. A **Img. 3.1** não traz nada além da escada e do prédio. A **Img. 3.2**, no entanto, traz um volume que pode ser interpretado como uma pessoa, colocado sobre um dos degraus da escada. A sensação para quem observa esta imagem é a de um desequilíbrio em relação às formas geometricamente organizadas, e de um deslocamento do tema enfocado, que logra causar uma certa sensação de estranhamento. Este não é um ângulo habitual de representação destes objetos. A linha do horizonte foi suprimida e, em seu lugar, há a linha desenhada pelo telhado do prédio, para onde a

²³⁴ Ver o debate público entre Rodchenko e alguns de seus detratores no Capítulo 4.

diagonal das escadas leva a visão. Sobre essa diagonal, um volume à contra-luz denuncia a presença de uma figura humana. O triângulo que a escada em perspectiva forma toma quase todo o quadro, encimado por um retângulo – a parede da fachada – que contém, por sua vez, uma linha – formada pelas sombras das janelas – que espelha o triângulo da escada.

Também nas **Imgs. 3.5, 3.7, 3.8 e 3.9** o mesmo prédio continua a ser visto de baixo para cima, a atenção voltada para as varandas. Somente a **Img. 3.6** é feita de cima para baixo, e mostra a parede lateral descendo em um triângulo invertido, as janelas à direita diminuindo, uma abaixo da outra, e apenas as partes metálicas das varandas da outra parede visíveis, acompanhando as janelas. Em todas as demais, desta vez é a fachada frontal que é retratada. O que predomina são as formas geométricas criadas pelas sombras das varandas, que são vistas de baixo e à contra-luz. A **Img. 3.5**, por exemplo, apresenta também uma visão de noventa graus a partir do chão, em que as varandas vão diminuindo até os últimos andares do prédio, e formam um corte diagonal radical no enquadre da imagem. As bases das varandas sobrepostas criaram na imagem um triângulo quase todo negro, em uma fotografia que lança mão da fotometragem contrastada, ou seja, partes muito claras e partes muito escuras que a câmera não conseguiu de todo equalizar. O efeito final, a fotografia que vemos, apresenta pouco mais do que formas geométricas geradas pelo contraste entre áreas escuras e claras. Se esta imagem fosse retirada de seu conjunto, e vista individualmente, criaria um problema para seu observador, devido à falta de referências para identificar os objetos da fotografia.

Nestas imagens o motivo fotográfico não é claro de imediato. É necessário que haja um pequeno trabalho mental por parte do observador no sentido de reconstruir cada cena e entendê-la. Este estranhamento causado pelo deslocamento do ponto-de-vista aparece na fotografia, no ato fotográfico. No entanto, segundo Rodchenko, em uma passagem, já citada, de *The paths of contemporary photography*, a intenção era criá-las a partir de um ângulo de visão corriqueiro – neste caso específico, o ângulo de visão que um passante, caminhando pela calçada de uma cidade, teria ao olhar para a escada de incêndio ou para as varandas da fachada de um prédio, mas que não fazia parte de um olhar fotográfico tradicional, de um léxico imagético reconhecidos.

O que Rodchenko apresentou pela primeira vez aos leitores de *Sovetskoe kino* foram fotografias inusitadas. Mais uma vez a intenção declarada do artista era a de romper com os padrões da arte tradicional, e estas fotografias são produto de tal busca, sendo consideradas pela crítica contemporânea como genuinamente modernas²³⁵. Elas apresentam uma parte da vida urbana, um prédio de apartamentos de oito andares, que, apesar de não chegar a ser um arranha-céus, ainda assim, com suas varandas de grades de ferro, pode ser visto como um emblema do mundo moderno. No entanto, este prédio é transfigurado pelos ângulos de visão da sua câmera. Nenhuma das imagens apresenta a linha do horizonte – instrumento da arte tradicional para situar o observador. Pelo contrário, os ângulos dramáticos foram empregados para que o observador não consiga facilmente se situar em relação à imagem. Algo tão familiar quanto sua própria casa pôde tornar-se assim, por meio da câmera do artista, um jogo de formas geométricas que precisam ser desvendadas.

Assim como nos retratos de Maiakovski, em que todas as imagens apresentam uma forte sobriedade e despojamento de ornamentos, as fotografias do prédio em que Rodchenko morou também apresentam características estéticas fundamentais que são comuns a todas as imagens do conjunto, que perpassam todas elas. A principal, como foi visto, é a tentativa de tornar a imagem mais difícil de ser interpretada através da utilização de ângulos oblíquos.

As fotografias deste conjunto foram feitas no segundo semestre de 1925, meses depois da viagem que Rodchenko fez à Paris. Esta foi a única ocasião em que o artista esteve fora da União Soviética. Ele passou quatro meses na capital francesa montando seu projeto para um Clube dos Trabalhadores no pavilhão soviético da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* [Imgs. 3.23 e 3.24] daquele ano. Esta exposição trouxe projetos de arquitetura e design de diversas partes do mundo e, ao mesmo tempo que deu nome para o estilo *Art Deco*, também apresentou o *Pavillon de L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, considerado um marco e um manifesto deste arquiteto e pintor franco-suíço²³⁶.

²³⁵ Leah Dickerman afirma sobre as fotografias do conjunto que retrata o prédio da rua Miasnitskaia: “Resolutely modern, it was a tangible example of post-revolutionary achievement, and it was Rodchenko’s home”. DICKERMAN, L. *Aleksandr Rodchenko’s Camera Eye*, p. 136.

²³⁶ Ver FOSTER, Hal *et al. op. cit.*, p. 196.

Segundo Christina Kiaer, o convite à Moscou para a participação nesta Exposição Internacional foi enviado em cima da hora. Foi, no entanto, prontamente aceito pelo governo bolchevique, cujo novo país, a União Soviética, havia apenas alguns meses sido reconhecido por parte da comunidade internacional. A França, por exemplo, reconheceu sua legitimidade apenas em outubro de 1924, tendo enviado o convite para a Exposição somente em novembro de 1924, cinco meses antes da abertura oficial²³⁷. Deste modo, tal evento foi uma das primeiras oportunidades que o governo bolchevique pôde utilizar para aparecer diante da comunidade internacional afirmando-se liderança de uma nação moderna, industrializada, poderosa economicamente, que estaria em pé de igualdade com as potências européias e pronta a estabelecer comércio com elas. Considerando que mais do que uma exposição, o evento parisiense era uma feira de vendas, a presença da União Soviética nesta Exposição de 1925 era importante para o Partido tanto do ponto de vista de uma propaganda ideológica internacional, quanto do ponto de vista comercial, econômico.

Após receber o convite, foi montado um comitê para a organização da exposição, que já em 1º de janeiro de 1925 contratou Rodchenko para dirigir a montagem das mostras dos artistas soviéticos no local da Exposição, bem como para montar o seu projeto do Clube dos Trabalhadores.

Ainda que a estética construtivista não fosse um consenso dentro do país, e ainda que ela estivesse se afastando cada vez mais das instituições e das diretrizes que o governo soviético, após a morte de Lênin, vinha decretando, a escolha do comitê por Rodchenko demonstrou que o prestígio internacional e o comprometimento do artista com uma estética moderna não eram ignorados dentro da Rússia.

Tal escolha não foi aleatória. A proposta da comissão internacional organizadora da Exposição pedia obras de cunho moderno, e ecoava em muitos aspectos as idéias construtivistas. Esta comissão teria almejado desenvolver um léxico arquitetônico e decorativo internacional que coadunasse com o mundo dos aviões, dos carros e da energia elétrica por meio do uso de materiais novos e vistos como modernos. Kiaer citou as regras da Exposição, que se disse “open to all manufacturers whose produce is artistic in character and shows clearly modern tendencies.

²³⁷ Ver KIAER, C. *op. cit.*, p. 200.

... the real way to be modern is to find the form which best fits the function, taking into account the material”²³⁸.

À época em que o convite para a participação da União Soviética chegou a Moscou, outros países já começavam a realizar os projetos de suas mostras. Soube-se, por exemplo, pela repercussão muito negativa na imprensa francesa, que o pavilhão deste país usava materiais caros para construir ambientes luxuosos, o que não coadunava com a defesa da integração entre forma e função que as regras da organização do evento citavam²³⁹. Segundo Kiaer, isto teria dado uma oportunidade para o comitê russo organizador da exposição de distinguir as mostras soviéticas das demais por meio de sua criatividade moderna e do uso de materiais básicos, não luxuosos, além de assegurar a possibilidade de sua realização com o pequeno orçamento que lhe foi destinado. Assim, conclui-se que a busca construtivista de Rodchenko pela economia de materiais, pela forte racionalidade aplicada tanto à forma quanto à feitura das obras, bem como pela arte produtivista, que possuíisse um uso social englobado em sua forma – alguns dos motivos mesmos pelos quais sua obra seria posta em questionamento poucos meses depois – possibilitou que ele fosse o escolhido pelo comitê e viajasse à Paris no primeiro semestre de 1925.

A representação russa na Exposição se dividiu entre as seguintes seções:

In the pavilion itself, the ground floor was filled with crafts and local manufacture from the various republics; the second floor contained the exhibition of Gosizdat, the State Publishing House; a gallery on the Esplanade des Invalides contained the workers' club as well as the model of the rural reading room (*izba-chital'naia*) executed by the Woodenwork Faculty (*Derfak*) of VKhUTEMAS; and the six halls assigned to the Soviet Union in the Grand Palais contained (1) handicrafts from Russia and the republics; (2) works from VKhUTEMAS; (3) graphics, advertisements and architectural designs; (4) porcelain and glass; (5) textiles; and (6) theater design.²⁴⁰

²³⁸ *Idem, ibidem.*

²³⁹ Kiaer afirmou: “Yet the majority of the exposition’s pavilions and exhibits – especially some of the more lavish French contributions-made use of rich materials that had little to do with the relation between form and function. The grand salon within the French model *Residence of a Collector*, designed by E.-J. Ruhlman, for example, contained expensively upholstered furniture crafted from rare woods, *objets d’art* and a grand chandelier. A writer in the journal *L’amour de l’art* dismissed the entire exposition as immoral, because exhibitors spent millions of francs to build temporary pavilions that they filled with sumptuous decorative art aimed only at the privileged classes”. *Idem*, p. 201.

²⁴⁰ *Idem*, pp. 299-300.

O projeto que Rodchenko desenvolveu e executou em conjunto com seus alunos na disciplina de trabalho em madeira da VKhUTEMAS para montar na exposição – um clube de trabalhadores e uma sala de leitura para trabalhadores do campo – demonstra a preocupação do artista em mostrar ao público internacional o novo *byt*, o novo modo de vida, que vinha sendo construído na Rússia pós-revolucionária. Os clube de trabalhadores na Rússia eram um local em que homens e mulheres se socializavam, e no projeto de Rodchenko, ele previu um local de projeção de filmes, um mural para afixar jornais e cartazes para a comunidade [Img. 3.29], um local para leitura de revistas e jornais em conjunto com uma biblioteca [Img. 3.28], mesas reversíveis para jogar xadrez [Imgs. 3.25 e 3.26], um palanque retrátil para comícios e assembléias [Img. 3.31], e até um *canto do Lênin*, local tradicional onde antes da revolução se colocavam imagens religiosas e, depois de outubro de 1917, passou a se colocar imagens de Lênin [Img. 3.27]²⁴¹.

Com a aberta intenção de mostrar o modo de vida soviético, Rodchenko entrou em contato pela primeira vez – e que seria também a única – com o modo de vida de uma grande cidade ocidental. O modo de vida parisiense causou forte impressão em Rodchenko, como se pode inferir sobre alguém que viveu em um ambiente distante culturalmente e prejudicado econômica e socialmente por sucessivos conflitos – a Grande Guerra, as duas Revoluções de 1917 e a guerra civil que as sucedeu.

As impressões que Paris causou em Rodchenko foram transmitidas pelas cartas que o artista enviou quase diariamente para sua esposa, Varvara Stepanova, nos meses em que esteve ausente da Rússia. Estas cartas foram mais tarde publicadas por ela²⁴². De suas cartas para Stepanova, em Moscou, Rodchenko informava a esposa das compras que fez – muitas roupas e acessórios, para ele e para ela, um gramofone e discos de jazz, duas câmeras, etc. Mais do que isso, porém, percebe-se o impacto que a metrópole, com seus automóveis e a moda ocidental, causaram no artista russo. Em carta do dia 24/3, ele escreveu:

²⁴¹ Sobre estes “cantos do Lênin”, ver Capítulo 2, parte 2.

²⁴² Rodchenko foi para Paris de trem, passando por Riga e Berlin, permanecendo em Paris de março a junho de 1925. As cartas, quase diárias, que escreveu para Stepanova foram guardadas por ela, e uma compilação editada foi publicada na edição de *Novyi lef* nº1, de 1927.

There is so much automobile traffic that people have to wait, gathering on the sidewalk, and then quickly run to the middle of the street, wait again, and finally – run to the other side. My fellow traveler runs after me in fright. It turns out that I am quite good at this, and he’s been abroad before. I laugh at him. The buses are big and they rush along in huge numbers, up to ten at a time, so I’ve nicknamed them rhinoceroses²⁴³.

Já na carta escrita no dia seguinte, 25/3, o tom não era mais tão descontraído. A animação com as novidades deu lugar ao olhar crítico em relação aos costumes europeus. As comparações entre o Ocidente e a União Soviética reforçaram ainda o ideário e as posições artísticas de Rodchenko, desenvolvidas bem antes desta viagem:

Yesterday, watching the fox-trot public, I so much wanted to be in the East and not in the West. But we have to learn from the West how to work, how to organize things, and then work in the East.

How simple, how healthy the East is, and this can be seen so distinctly only from here. Here, despite the fact that they steal from the dances, costumes, colors, walk, types, and life of the East, everything – what they make from it all – is so vile and disgusting that they end up with no East at all.

Yes, but others sit and work, and they create high-quality manufacturing, and again it’s a shame that on the best ocean liners, airplanes, etc., there will be and there are these fox-trot, powders [makeup], and endless bidets again.

The cult of woman as an object. The cult of woman as wormy cheese and oysters – it has gone so far that the fashion is for “ugly women” now, women like rotten cheese, with thin, long hips, breastless and toothless, and with disgracefully long arms covered with red spots, women à la Picasso, women as “Negroes”, women as “invalids”, women as the “dregs of the city”.

And again men, who create and build, tremble with this “*great contagion*”, this *worldwide syphilis of art*.

This is what it all leads to. These are its hard-core flowers.

Art without life, robbing the simplest people everywhere and transforming all this into a hospital.²⁴⁴

Pode-se perceber nesta carta a recriminação de Rodchenko aos parisienses, e a superioridade que os russos teriam em sua opinião, apesar da vida simples dos europeus orientais. Faltaria vida à arte daqueles, bem como a estética de suas vidas seria má, comparada aos queijos mofados e “podres”, tão famosos na França. Todo o desenvolvimento tecnológico ocidental, com seus automóveis, aviões, indústrias, e máquinas de todos os tipos, perdiam o sentido e o valor para o artista por serem pobres ideologicamente, situação que estaria no

²⁴³ RODCHENKO, A. *In Paris: From Letters Home, 1925* in LAVRENTIEV, A. M. (org). *op. cit.*, p. 153.

²⁴⁴ *Idem*, p. 155. Grifos do autor.

extremo oposto da Rússia soviética. Assim, haveria a falta de um comprometimento político que guiasse a vida dos parisienses. Tal comprometimento talvez impedisse a futilidade da moda francesa, da transformação da mulher em objeto. Tal comprometimento talvez impedisse a mundial sífilis da arte denunciada nesta carta. Ou seja, nem a política, e nem tampouco a arte, na França não eram aceitáveis para Rodchenko porque estariam dissociadas.

A Rússia, porém, não oferecia a variedade e eficiência tecnológicas existentes no ocidente, e o artista aproveitou sua estada em Paris para comprar duas câmeras para si e uma para Dziga Vertov. Nas cartas de 2/5 e de 29/5 ele contou à Varvara Stepanova de suas aquisições:

I bought the Sept with a timer, a 6-meter [film magazine], and a Zeiss Tessar f3.5, with eighteen cassettes, with a tripod, film, printing thing, etc. I'm sitting here looking at it over. It's small, smaller than my 9x12 photo camera²⁴⁵.
Tell Dziga that there's no 15-meter Sept in Paris, there is in Germany, but it's junk. I already ordered him a camera, as soon as I get the first money by post I'll send it right away.
(...) Today I bought a 4x6 Ica photo camera with a 2.7 lens for 1,800 francs. Tomorrow I'm going to photograph²⁴⁶.

A Ica usava placas de negativo de 4 por 6.5 centímetros. A Sept era uma câmera multifuncional – sete, *sept* em francês, funções – que, entre outras coisas, filmava e fazia imagens fixas em negativo de filme em rolo de 35 mm., possibilitando fotografias em sequência, pois não necessitava troca de placas. As duas câmeras eram bem menores e mais leves do que as que o artista vinha usando, as mesmas compradas para manipular imagens para fotomontagens e com as quais realizou os retratos de Maiakovski. As novas câmeras foram usadas no conjunto de fotografias do prédio da rua Miasnitskaia, mostradas acima. Pode-se perceber nestas fotografias a maior mobilidade que elas ofereceram, permitindo não só realizar imagens fora de seu estúdio, na rua, como também fora do tripé, seguradas na mão pelo fotógrafo.

Apesar de escrever para sua esposa dizendo que pretendia fotografar com as câmeras novas ainda na França, ele apenas fez poucas fotos do interior da exposição que montava [Imgs. 3.32 e 3.33]. Porém, ao retornar para Rússia, percebe-se que a viagem empreendida gerou desdobramentos significantes em sua produção fotográfica posterior. A evolução técnica, por um

²⁴⁵ *Idem*, p. 167.

²⁴⁶ *Idem*, p. 180.

lado, e a capacidade de um olhar novo e inédito sobre estruturas familiares, baseadas na arquitetura da cidade²⁴⁷, são características das fotografias que ele produziu quando retornou²⁴⁸.

O contato com a cultura de consumo que Paris representava, percebe-se pelo teor das cartas de Rodchenko, desiludiu-o de certa forma, uma vez que ele não viu bem exploradas as incríveis potencialidades que o desenvolvimento industrial poderia realizar. Seu desencanto com a metrópole européia, segundo Margarita Tupitsyn, não era isolado. Parte dos artistas e intelectuais de esquerda também começavam a deixar de lado Paris e atentar mais à Moscou, que era vista como possibilidade concreta do início de uma nova sociedade. Ela afirmou:

A noção de que Paris era o espaço da vanguarda foi abalada, e os radicais soviéticos, incluindo Rodchenko e uma pequena facção de artistas e intelectuais esquerdistas ocidentais (entre eles Heartfield e Walter Benjamin), passaram a olhar para Moscovo como o possível novo epicentro cultural. Era em Moscovo que a utopia social se estava a esboçar e que o estatuto dos artistas de vanguarda passara de força marginal a força dominante nas principais escolas, museus, projectos arquitectónicos e *mass media*.²⁴⁹

Este talvez seja um dos motivos de Rodchenko não ter feito fotografias da cidade de Paris, de sua arquitetura, de seus habitantes, de seus espaços sociais, apesar de estar com suas câmeras novas em mãos. Ao voltar para Moscou, no entanto, produziu febrilmente imagens *desta* cidade, de *sua* arquitetura – o prédio da Rua Miasnitskaia, seus habitantes, seus espaços de convívio social – como os pátios que serão analisados no Capítulo seguinte. A cidade de Moscou estaria mais apta a servir de palco para a imagem técnica, para o campo visual da máquina que havia então adquirido, do que Paris, que lhe pareceu esteticamente e politicamente retrógrada. Como já

²⁴⁷ Rodchenko pensava a arquitetura e as cidades já desde 1920, quando fez desenhos arquitetônicos e urbanísticos. Eles foram concebidos para uma cidade do futuro, tendo por base a falta de espaço no solo; isso encorajaria os prédios a terem o formato de pirâmides invertidas, pois os espaços superiores, seus telhados, seriam ocupados como ruas. Ver KHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Pioneers of Soviet Architecture*. New York: Rizzoli, 1987, p. 290.

²⁴⁸ Sobre a relação entre a Paris capitalista e o construtivismo russo nas cartas de Rodchenko, ver o artigo de Chistina Kiaer, *Rodchenko in Paris*. Neste texto ela afirmou: “The evidence we have from Rodchenko’s encounter with Parisian consumer culture in 1925 offers an especially vivid articulation of a texture of desire that I want to claim is integral to the conflict, utopian Constructivist object. It attempts to encompass, rather than repress, the desires organized by the Western commodity fetish, even as its goal is to construct new, transparent relations between subject and object that will lead to the collective ideal of social utopia illuminated by ‘the light from the East’”. KIAER, C. *Rodchenko in Paris*. October 75, winter 1996, pp. 3-35.

²⁴⁹ TUPITSYN, Margarita. *Aleksandr Rodchenko, a Nova Moscovo*, pp. 7-8.

foi dito, as únicas fotografias que Rodchenko fez nos meses que durou sua viagem foram do interior de seu Clube dos Trabalhadores [Imgs. 3.32 e 3.33].

Como suas cartas denunciavam, o artista foi para Paris, mas sua mente permaneceu com as expectativas e esperanças acesas pela revolução na Rússia. A comparação que suas cartas fizeram então entre os dois países dá a idéia do tamanho da carga utópica que o novo começo simbolizado por este evento trazia para ele. Não só a saudade de casa fez com que suas cartas parecessem apologéticas à Rússia, mas também a idéia de que seu país estava naquele momento na vanguarda mundial, um passo a frente dos demais, está muito presente, e guiou seu encontro com o ocidente. Ao retornar para Moscou, Rodchenko fotografou constantemente a cidade. Do predomínio dos retratos, que sua fotografia mostrava no ano anterior, depois de sua viagem a cidade se tornou o tema principal da sua câmera. A cidade foi vista, porém, de um modo especial, de um modo que se pode considerar também utópico: partindo de ângulos oblíquos, estas fotografias trouxeram inscritas em sua conformação estética o desejo do futuro. Fixando um presente fadado ao passado por quem os observará, estas imagens, no momento do ato fotográfico, julgaram justamente antever o futuro por meio de uma linguagem imagética nova. Não é gratuito que um prédio de apenas cinco andares tenha ganhado, por meio da perspectiva criada a partir do ângulo em que a câmera foi posicionada, uma sensação de altura vertiginosa.

O conjunto de fotografias sobre o prédio da Rua Miasnitskaia mostra este interesse na cidade, focado, porém, em uma de suas partes componentes – um prédio de apartamentos. Como pode-se ver nas **Imgs. 3.1 a 3.9**, elas são fotografias que parecem ter sido pensadas individualmente, sem a intenção de comporem um conjunto coeso ou uma unidade narrativa. O que as une é seu tema, o prédio fotografado e, mais do que isso, o recurso estético do uso dos ângulos oblíquos. Margarita Tupitsyn observou a falta de unidade das imagens. Ela afirmou que, nesta ocasião da sua volta à Moscou, Rodchenko “fotografou tudo na cidade como se não pensasse em fazer uma série de fotografias única, abrangente e bem sucedida. Pelo contrário, seguiu o método dos realizadores de cinema de confiar no processo de montagem”²⁵⁰. Corroborando com a analogia da montagem cinematográfica os usos que o artista deu para estas imagens realizadas em 1925. Além de publicá-las em *Sovetskoe kino*, em 1926 [Img. 3.10], e utilizar uma

²⁵⁰ *Idem, ibidem*, nota 31.

delas para a fotomontagem da capa do livro de Maiakovski *A Sergei Essenin* [Img. 3.11], também de 1926, as fotografias do prédio em que Rodchenko morou serviram para realizar as montagens de capa de *Novyi Lef* em 1927 e 1928 [Imgs. 3.34 a 3.36]

A viagem de Rodchenko a Paris propiciou portanto uma mudança tanto técnica, causada pela aquisição de duas novas câmeras mais leves e portáteis, quanto de olhar, com a alteração dos temas predominantes e com a verticalização dos pontos de vista de suas fotografias. Profundamente entrelaçadas, técnica e olhar estético se complementaram e se inter-relacionaram para compor a imagem técnica.

4.

Da união entre a estética formalista-futurista, com sua ênfase no desnudamento do aparato e no estranhamento do familiar, e as mudanças trazidas por Rodchenko de sua estada na Europa ocidental, nasceram as imagens do conjunto fotográfico ao qual se atenta com mais demora aqui.

Ao fotografar um prédio de apartamento, por mais cotidiano que fosse o que compôs estas fotografias, ainda assim o fotógrafo fez com que elas fugissem ao convencional. Por meio de suas conformações formais, elas criam um movimento dialético de estranhamento e aproximação com o observador, uma vez que a imagem deve ser não só observada, mas desconstruída, decodificada, e apenas então reconstruída e compreendida. Estas fotografias estabelecem assim um diálogo com seu receptor, passando-lhe uma mensagem, dizendo-lhe que ele é parte atuante também da sua produção, de seu engendramento. Portanto, do mesmo modo que os retratos de Maiakovski, elas possuem um discurso. Também elas parecem possuir uma deliberada eloquência.

Sobre o caráter político destas imagens, que não é visível de imediato, Victor Margolin afirmou:

In the Red Army photographs, the political denotations are uncontestable. This is not the case in other photographs such as the series Rodchenko made of his apartment building on Myasnitskaya [sic] Street, but these images too had a political significance within Rodchenko's oeuvre. (...) With his images of balconies, ladders, windows, drainpipes, and walls, Rodchenko in fact reinvented the building, making of it a series of novel views. Attending to the autobiographical aspect of this series – it was based on the building where he lived and had his studio – we can read it as a demonstration of Rodchenko's capacity to visually transform his own surroundings through a

creative act. It was this quality that he believed should characterize an active citizen of the postrevolutionary culture.²⁵¹

Pode-se perceber estas características presentes de uma forma ou de outra nas fotografias dos três conjuntos vistos de Rodchenko, que vão de 1924 a 1930. Dentro da teoria formalista, nem sempre os conceitos de estranhamento e de desnudamento do aparato estiveram comprometidos abertamente com ideais e práticas políticas, sendo mais um instrumento metodológico de análise e crítica. No entanto, a partir de meados da década de 1910 na Rússia, um tom ou propósito político fazia parte da maioria das leituras, interpretações ou feitura artísticas – e assim, nas fotografias mencionadas, Rodchenko usou os conceitos do formalismo com implicações políticas, como veículo para o agir político dentro de sua arte.

Ao modificar o ângulo de visão da câmera, ele explicitou-a ainda mais para o espectador, como já havia feito nos retratos de Maiakovski, mas desta vez induzindo-o a desenvolver o trabalho mental de “corrigir” a visualização do objeto da fotografia. Daí Leah Dickerman afirmar a importância política destas imagens dentro da construção do *Novo Homem Soviético*, que, como já foi mencionado, seria feita a partir da transformação do indivíduo por meio das mudanças que a arte operaria na percepção: “The new technology of representation was to produce a new, revolutionary subject, one capable of overcoming biological limitations to negotiate with full consciousness among the changing perspectives of a dynamic social and technological order”²⁵². Tal transformação se daria como uma revolução no modo mesmo de captar e compreender o mundo, proclamados pelo ângulo oblíquo: “Vertigo and disorientation become productive forces, thrusting the viewer out of a firmly grounded visual world, and forcing a conscious re-position”²⁵³.

Assim como nas tomadas cinematográficas que Vertov veio a produzir para seu longa-metragem *Homem com uma câmera* em 1928, Rodchenko buscou, ainda em 1925, com estas imagens, dissociar-se da visão tradicional da representação dentro da história da arte, excluindo a linha do horizonte de suas fotografias. Deste modo, ele rompeu com uma tradição imagética que remete ao uso da *camara obscura* e à perspectiva albertiana, cujos efeitos intencionam

²⁵¹ MARGOLIN, V. *op. cit.*, p. 133.

²⁵² DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 174.

²⁵³ *idem, ibidem.*

aproximar-se o mais possível da aparência do real, ou, segundo Panofsky, tornar o real aparência²⁵⁴. O pintor e arquiteto renascentista Leon Battista Alberti (1404-1472), em seu livro *Da Pintura*, escrito em 1435, se dedicou ao estudo do que se considera muitas vezes como o problema primordial da história da pintura, a saber, como manter-se fiel à natureza, aos objetos e pessoas, elementos tridimensionais, em uma tela bidimensional, plana. Para tanto, ele desenvolveu um estudo cuidadoso sobre a óptica humana, elaborando uma teoria da visão que, aplicada à técnica artística, teve importância fundamental na fundação da teoria da perspectiva artificial. Sobre esta teoria, Cecil Grayson afirmou:

Da conjugação de ciência e arte, de óptica e pintura, na formação de Alberti, e do conceito da pintura como imitação e representação de coisas e figuras em suas corretas relações espaciais, nasce a famosa visualização da pintura como uma janela através da qual o espectador olha, de uma determinada distância, a cena que se lhe apresenta “fora”. A essa janela corresponderia a intersecção da pirâmide visual (que se estende do olho às coisas “vistas”), isto é, a superfície sobre a qual será feita a pintura.²⁵⁵

A pirâmide visual de Alberti [Img. 3.38] proporcionou uma técnica para que a pintura adaptasse sua representação à superfície plana, tornando-se o mais próxima possível do real: uma janela para o real²⁵⁶. Tal perspectiva albertiana concedeu um paradigma não só para a pintura, mas também para a espacialidade desde o Renascimento até inícios do século vinte. Ligada às concepções teológicas e antropocêntricas, não obstante o forte cunho racional de seu desenvolvimento, a teoria da perspectiva estava dentro de um modo de ler o mundo mais complexo, que envolvia elementos da psique mesma dos indivíduos, e com o qual ela acabou por

²⁵⁴ Segundo Panofsky, a perspectiva albertiana é muitas vezes tratada como uma “Imagem completa, transformada (e citamos outro teórico do Renascimento) numa ‘janela’ e quando formos levados a acreditar que olhamos para um espaço através dessa ‘janela’. Assim se nega o suporte material em que são desenhados, pintados ou esculpidos as figuras ou os objectos e se reinterpreta esse suporte apenas como um ‘plano do quadro’. Sobre este plano do quadro projecta-se o contínuo espacial visto através dele e no qual se considera estarem contidos os diversos objectos isolados”. PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 31.

²⁵⁵ GRAYSON, Cecil. *Introdução* para ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p. 59.

²⁵⁶ Por exemplo, na Img. 3.37, há o retrato de Luca Pacioli, feito em cerca de 1498 por Jaco de Barbari. Paciolo era matemático, foi discípulo de Piero della Francesca e colaborador de Leonardo Da Vinci, sem no entanto ter sido artista. Em seu retrato, ele aparece demonstrando sua descoberta, a proporção divina ou seção áurea. Pode-se perceber neste quadro a aplicação da técnica da perspectiva artificial, que faz com que a pintura ganhe uma ilusão de profundidade. Ver HAMERMAN, Nora. *Leonardo da Vinci y la Revolución Científica de las Artes Visuales del Renacimiento*. Revista Benegueli, edição eletrônica. Acesso em 15/06/2008. <http://www.schillerinstitute.org/newspanish/InstitutoSchiller/Arte/DaVinciRevolCientif.html>.

colaborar, unir forças. A janela para o mundo, feita a partir de padrões e proporções mensuráveis e calculáveis, veio apenas a entrar em crise no início do século vinte, quando inovações tecnológicas transformaram o mundo em que antes se vivia. Estas transformações foram levadas para dentro da arte, como por exemplo as vistas aéreas feitas a partir de aviões na Primeira Guerra Mundial, e acabaram por quebrar com o paradigma espacial da perspectiva artificial que ainda era vigente²⁵⁷.

As fotografias de Rodchenko feitas a partir de ângulos oblíquos se encontram dentro destas mudanças espaciais, que são correlatas às mudanças do léxico artístico e estético. Elas são representantes muito loquazes desta mudança de linguagem que sinalizou uma mudança de entendimento e convivência com o espaço físico, em grande parte causado pela máquina, que adentrou o sistema e as relações sociais. Como pôde-se ver nas imagens discutidas até agora, o ato fotográfico do artista sempre foi um ato engajado e denunciador tanto do aparato quanto do fotógrafo. Esta característica rompe com uma conformação espacial que cria a ilusão de um espaço que ela não possui, e assim impede qualquer possibilidade de suas fotografias serem vistas como janelas abertas para o mundo. Esta é uma das faces da tão proclamada negação da arte tradicional, e a sentença de morte da pintura de cavalete, que o artista declarou em seus escritos. Estas fotografias propõem a quem as observa, até hoje, um diálogo que é pautado por este discurso: a negação de um olhar naturalizado e a explicitação do aparato mecânico. Deste modo, elas são tanto um discurso quanto uma práxis política.

Por meio da transformação visual que o artista empreendeu com estas imagens, ele também acabou por desenvolver uma linguagem visual específica: uma linguagem especificamente *fotográfica* e uma linguagem especificamente *moderna*. Era a isso que o artista

²⁵⁷ John E. Bowlt afirma: “Some of the Russian Modernists observed the application of photography to scientific and technological research such as X-rays and microscopy with particular interest, especially if they had the fortune to attend courses both in the sciences and in the arts, as in the case of Naum Gabo. Consequently, the novel military application of photography, especially aerial photography during the First World War, was of keen public interest, was discussed in the press, and could not have failed to attract the Cubo-Futurists. The aerial shots of fortifications, troop formations, strategic targets, and communication networks often seen against a background of dazzling snow bear an eerie resemblance to the Suprematist compositions with their infinite, white ground, shadowless forms, and frequent associations with aviation. Popular journals such as *Solntse Rossii* (Sun of Russia, Petrograd) and *Stolitsa I usad’ba* (City and State, Petrograd) reproduced a number of aerial photographs in 1915, just as Malevich was developing his Suprematist system, and it is tempting to consider *House under construction*, for example, as a winter construction site photographed from the air.” BOWLT, J. E. *Life Painting and Light Painting: Photography and the early Russian avant-garde*. History of Photography, vol. 24, n°4, winter 2000.

se referia, quando afirmou que desejava fotografar árvores como se fossem chaminés ou postes²⁵⁸, signos da indústria e da máquina. Assim, em suas fotografias de pinheiros de 1927 [Imgs. 3.39 e 3.40] feitas em Pushkino, na *dacha* de Maiakovski, vêem-se estas árvores de um ângulo oblíquo, de baixo para cima, tomado à noventa graus do solo²⁵⁹.

Defendendo esta nova linguagem moderna, destacada da pintura tradicional, Rodchenko escreveu em *Os Caminhos da Fotografia Contemporânea*:

One would think that photography – the new, rapid, real representer of the world – with all its possibilities, would take up the work of showing the world from all points, of educating the ability to see from all sides. But here the psychology of the “painting’s navel” is unleashed on the contemporary photographer with the authority of centuries behind it, and it instructs him with endless articles in photography magazines like *Sovetskoe foto* and *Puti fotokultury*, publishing photographs as examples of oil painting with depictions of Virgin Marys and countesses. What will the Soviet photographer and reporter be like if his visual thought is stuffed by the authorities of world art with compositions of archangels, Christs, and Lords? (...) The antediluvian laws of visual thinking recognized photography as only a lower form of painting, watercolor, and prints with their reactionary perspectives. By the will of this tradition, a sixty-eight-story building in America is photographed at the “navel level”. The “navel”, however, is on the 34th floor. So they climb up onto a nearby building and shoot the sixty-eight-story giant from the 34th floor.²⁶⁰

Há em seu discurso uma forte militância na direção de uma mudança no pensamento visual e no pensar em geral, que se adequassem melhor ao mundo vivido então, o mundo moderno, onde não caberia mais a ilusão gerada pela idéia de janela para o mundo, da pintura tradicional.

Ressalta no discurso Rodchenko o papel pedagógico do aparato fotográfico. Este papel é o de romper com o antigo e de criar um novo espaço ou campo imagético. Ele é, em última análise, o de ensinar a *ver*. Relembrando o discurso dos artistas da vanguarda sobre sua auto-proclamada tarefa de ensinar as massas a perceber corretamente o mundo, no início deste Capítulo, a estratégia do tornar estranho, do estranhamento do familiar – pelos ângulos oblíquos,

²⁵⁸ RODCHENKO, A. *The Paths of Contemporary Photography in* LAVRENTIEV, A. M. (org). *op. cit.*, pp. 208-209.

²⁵⁹ Rodchenko afirmou: “In Pushkino, at the dacha, I walk around and look at nature: there’s a bush, there’s a tree, here’s a ravine, stinging nettle. ... Everything’s accidental and unorganized, there’s nothing to photograph, it’s not interesting. Now the pines aren’t too bad, long, bare, almost like telegraph poles. And the ants live sort of like people. ... And you think, recalling the buildings of Moscow – they’re also piled up topsy-turvy, all different – that there’s a lot of work to be done.” RODCHENKO, A. *LEF Notebook*. in LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, p. 199. Também sobre estas imagens, ver Capítulo 4, parte 2.

²⁶⁰ *Idem, ibidem*.

mas também das imagens fragmentadas, closes fortes, imagens muito contrastadas, etc. – foi utilizada em favor deste papel pedagógico. Estes recursos formais que fazem parte da estratégia do estranhamento são nada mais do que a afirmação do aparato, e o triunfo do olhar da máquina frente ao olhar humano. Diferenciar o olhar humano do olhar da câmera era, assim, fundamental. Eles não são olhares idênticos e não deveriam ser lidos como idênticos. O aparato não deveria criar a ilusão de identidade com o olho, mas tornar clara sua posição de *representação tecnológica do mundo*. Dickerman afirma que, separado do corpo, o olhar da máquina engendra a possibilidade de reconstrução do indivíduo que vê²⁶¹.

Entendendo o estranhamento como um modo de trazer o espectador para dentro da imagem, para estabelecer um diálogo com ela, e de denunciar o seu modo mesmo de feitura, pode-se entender as fotografias de Rodchenko sobre o prédio da Rua Miasnitskaia – mas não só elas – como imagens dialéticas, em um sentido próximo ao que Georges Didi-Huberman leu em Walter Benjamin. Ele afirmou:

Precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda a sua dimensão “crítica”, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintonia – como um turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio. Assim teremos talvez uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas”, e por que, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para construí-lo.²⁶²

Como os retratos de Maiakovski, que nos *olham*, e que nos fazem olhá-los “verdadeiramente”, porque denunciam as presenças do fotógrafo, da câmera, e de nós mesmos, também as fotografias a partir de ângulos oblíquos feitas por Rodchenko nos propõe um desafio, nos propõe olhá-las “verdadeiramente”, como disse Didi-Huberman. Elas são, ao mesmo tempo,

²⁶¹ Ela afirma: “Implicit in this differentiation of machine and eye is the understanding, crucial for Rodchenko and LEF, that photography is not identical with human seeing – and thus not a form of natural vision – but rather a technology of representation. And once separated from the body, the machine-eye opens a space for the reconstruction of the viewing subject”. DICEKRMAN, L. *op. cit.*, p. 158.

²⁶² DIDI-HUBERMAN, G. *op. cit.*, pp. 171-172.

imagens que criticam, que incomodam, que chocam e alteram o modo de olhar, e imagens em sintonia, que se adequam às limitadas possibilidades de um aparato e de uma linguagem mecânica que o precede e o engendra.

Trazendo ecos de todos os meios artísticos pelos quais o artista transitou, a fotografia de Rodchenko operou uma mudança do ângulo de visão que pode-se considerar equivalente a uma revolução espacial – que Dickerman chegou a comparar à passagem da concepção de universo de Ptolomeu à de Galileu²⁶³. Tal mudança vinha no sentido de transformar o próprio mundo em direção ao mundo novo pretendido. Ela criou uma nova materialidade. As imagens foram veículo de um discurso que é anterior à elas – a concepção de arte, de política, da vida socialista – e foram veículo de um discurso que as ultrapassou – a consolidação de uma linguagem fotográfica. Assim, Victor Margolin pôde afirmar que houve um movimento de Rodchenko “To define a distinct technology and rhetoric for photography”²⁶⁴. Pautando-se em uma relação ativa com o observador, elas trazem um eloqüente discurso. Um discurso político.

²⁶³ *Idem*, p. 172.

²⁶⁴ MARGOLIN, V. *op. cit.*, p. 130.



IMAGENS 3.1 A 3.9 –
 RODCHENKO.
FOTOGRAFIAS DA SÉRIE
PRÉDIO DA RUA
MIASNITSKAIA, 1925.



IMAGEM 3.10 - ARTIGO DE O. BRIK E FOTOGRAFIAS DE RODCHENKO, *SOVETSKOE KINO* Nº 2, 1926.
 IMAGEM 3.11 – RODCHENKO. *CAPA DE “A SERGUEI ESSENIN”*, DE MAIAKOVSKI, 1926.

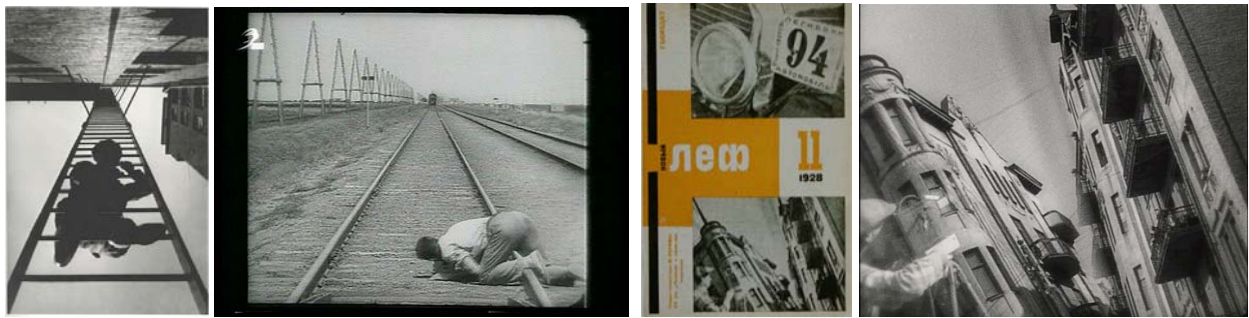


IMAGEM 3.12 – RODCHENKO. *PRÉDIO DA RUA MIASNITSKAIA*, 1925.

IMAGEM 3.13 – *STILL DO FILME HOMEM COM UMA CÂMERA*, DE VERTOV, 1928.

IMAGEM 3.14 – RODCHENKO. *CAPA DE NOVYI LEF Nº11*, 1928.

IMAGEM 3.15 - *STILL DO FILME HOMEM COM UMA CÂMERA*, DE VERTOV, 1928.



IMAGEM 3.16 – RODCHENKO. *DETETIVE*. FOTOMONTAGEM PARA *KINO-FOT Nº3*, 1922.

IMAGEM 3.17 – RODCHENKO. *PSICOLOGIA*. FOTOMONTAGEM PARA *KINO-FOT Nº3*, 1922.

IMAGEM 3.18 – RODCHENKO. *HISTÓRIA DA VKP*. FOTOMONTAGEM, 1925-26.



IMAGEM 3.19 – GUSTAV KLUTSIS. *JOVEM GUARDA*. FOTOMONTAGEM, 1924.

IMAGEM 3.20, 3.21 E 3.22 – GUSTAV KLUTSIS E SERGEI SENKIN. *CRIANÇAS E LÊNIN*. FOTOMONTAGEM, 1924.



IMAGEM 3.23 E 3.24 – RODCHENKO. CATÁLOGO DO PAVILHÃO RUSSO DA EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES, 1925.

IMAGEM 3.25 E 3.26 – RODCHENKO. DESIGN PARA MESA DE XADREZ DO CLUBE DOS TRABALHADORES, 1925.

IMAGEM 3.27 – RODCHENKO. DESIGN PARA O CANTO DE LÊNIN DO CLUBE DOS TRABALHADORES, 1925.

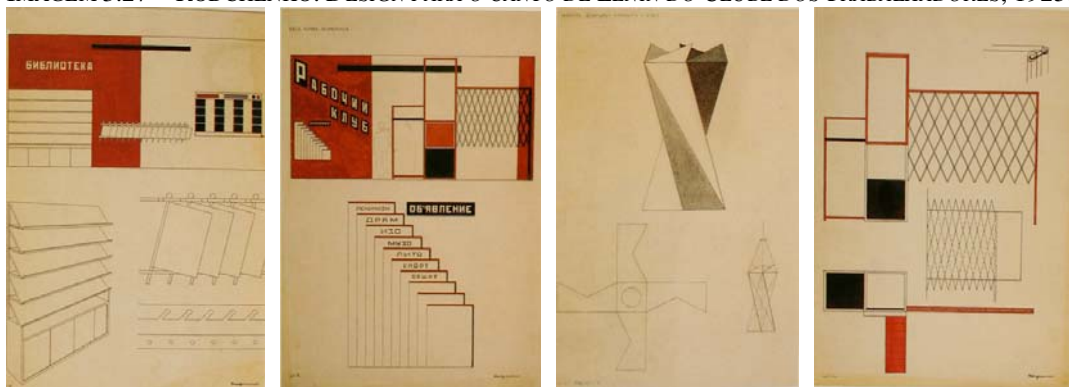
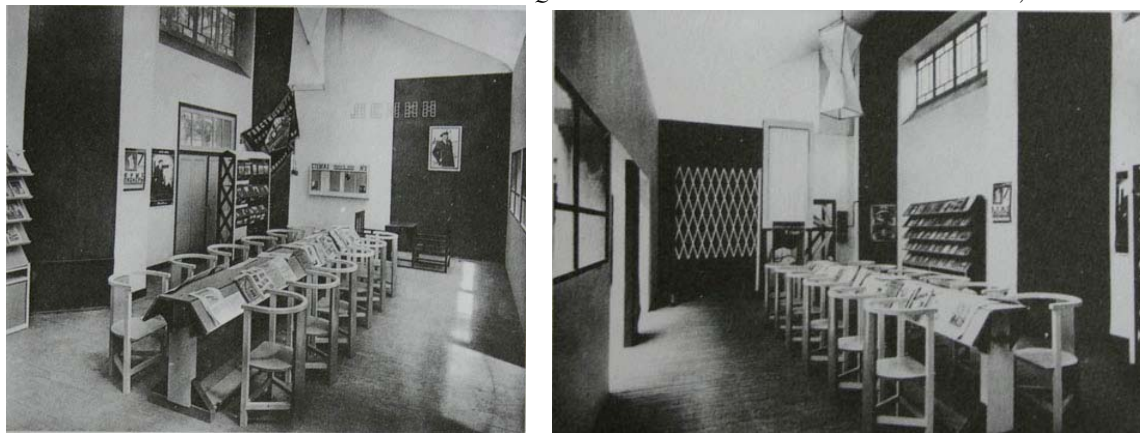


IMAGEM 3.28 – RODCHENKO. DESIGN PARA BIBLIOTECA DO CLUBE DOS TRABALHADORES, 1925.

IMAGEM 3.29 – RODCHENKO. DESIGN PARA ENTRADA DO CLUBE E PAINEL DE AVISOS, 1925.

IMAGEM 3.30 – RODCHENKO. DESIGN PARA CÚPULA DE LUZ DO CLUBE DOS TRABALHADORES, 1925.

IMAGEM 3.31 – RODCHENKO. DESIGN PARA PALANQUE RETRÁTIL DO CLUBE DOS TRABALHADORES, 1925.



IMAGENS 3.32 E 3.33 – RODCHENKO. INTERIOR DO CLUBE DOS TRABALHADORES, 1925.



IMAGEM 3.34 – RODCHENKO. *CAPA DE NOVYI LEF Nº1*, 1927.

IMAGEM 3.35 – RODCHENKO. *CAPA DE NOVYI LEF Nº2*, 1927.

IMAGEM 3.36 – RODCHENKO. *CAPA ABERTA DE NOVYI LEF Nº9*, 1928.



IMAGEM 3.37 – JACOPO DE BARBARI *RETRATO DE LUCA PACIOLI*, c.1498.

IMAGEM 3.38 – *ESQUEMA DA PIRÂMIDE VISUAL DE ALBERTI*, S/D.

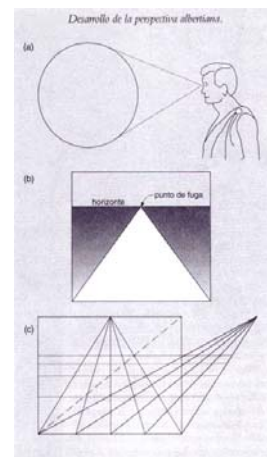


IMAGEM 3.39 E 3.40 – RODCHENKO. *PINHEIROS*,

OS CAMINHOS DA FOTOGRAFIA MODERNA



CAPÍTULO 4

1.

Algumas das características presentes nas fotografias do prédio da Rua Miasnitskaia mantiveram-se ou foram ainda desenvolvidas na série dos *Pátios*, que Rodchenko veio a realizar entre 1926 e 1930 [Imgs. 4.1 a 4.12]. A temática da cidade se tornou mais abrangente, pois agora as fotografias foram feitas *a partir* de prédios, olhando para a cidade. Também a técnica do estranhamento, o uso dos ângulos oblíquos, foi mantida.

A série de fotografias dos Pátios inclui imagens dos pátios internos da VKhUTEMAS, onde Rodchenko lecionou durante todo o tempo de existência da escola, de 1920 a 1930, e pátios que formavam uma espécie de jardim ou praça, áreas de sociabilidade comuns entre os prédios de moradia em Moscou àquela época. Esta série foi uma das mais longas criadas pelo artista. Ele registrou tais locais durante quatro anos, iniciando-a um ano após a feitura das fotografias sobre o prédio em que morava, e terminando-a no mesmo ano em que a VKhUTEMAS, então já renomeada VKhUTEIN, deixou de funcionar, em 1930.

Pelas imagens, é possível ver que esta série dos pátios está no meio do caminho entre registros esparsos de um mesmo tema, e a busca de uma imagem única, formada por diversas fotografias. De qualquer modo, é uma série em que se pode perceber o amadurecimento do olhar oblíquo nascido já em 1925, com as imagens do prédio da rua Miasnitskaia.

Em 1928, meses depois que a atenção de Rodchenko se voltou especificamente para o pátio da VKhUTEMAS, dentre todos os pátios presentes nesta série, e enquanto eram publicadas

nos periódicos com os quais ele colaborava, o poeta Nicolai Aseev escreveu na revista *Vechermaya Moskva* sobre uma – ou algumas – destas fotografias:

The asphalted courtyard, made deeper by the two big nine-storey buildings, resembles a swimming pool emptied of its water. At the bottom of this pool, very small children-cum-fish are dashing about... The artists – the building belongs to Vkhutemas – with their velvet berets and paint-stained trousers, drag their portfolios with them, and their drawings are so big that they cannot get through the gate...

The house we live in is a genuine Bohemian refuge, a sort of Latin quarter, a little corner of art, a Moscovite Montparnasse, which attracts the artists of the future from the farthest confines of the USSR... And the descendents of Velasquez come in through the grey vaulted entrances and the wind carries their artists' hairstyles into the past.

Their beltless velvet shirts are gradually replaced by the multicoloured jumpers of the other faculties of Vkhutemas – those of ceramics, architecture, woodwork, metalwork...

On one of these floors – the top one – lives an artist who has managed to transfer his gaze and his taste for form, volume and composition from the Middle Ages to the present. He has simply modified the material, and consequently the technique as well. He has taken plate instead of canvas, and sunlight and shade instead of paint and paintbrush. The building, so large that no canvas would have been able to contain it, changes its outlines under the resolute gaze of the lens... The technique conforms to a “new look”, producing a series of new emotions and offering a continuous succession of new sensations to the eye and subsequently to the mind as well. All this, of course, with the confusion in the streets, on the bustle in the squares, on everything which feeds and enriches a city²⁶⁵.

Ao se remeter à imagem do pátio e do prédio da escola estatal de artes aplicadas, Aseev ressaltou, neste escrito, a função educadora, não só no campo das artes, mas também no da ideologia, dos cursos da VKhUTEMAS. Segundo ele, seus alunos chegavam com uma idéia retrógrada e burguesa da arte, estes “filhos de Velázquez”, e uma nova arte era apresentada a eles, a arte voltada para a produção: a cerâmica, a arquitetura, o trabalho em madeira e em metal. Em seguida, passando a falar da arte feita pelo próprio Rodchenko, a fotografia que usava placas de negativo ao invés de telas, e luz e sombra ao invés de pincéis, ele aproximou, assim, estas fotografias do intuito pedagógico da escola retratada. As imagens teriam, igualmente, uma função pedagógica: elas ensinariam a ver. Enquadrando e fixando a balbúrdia das ruas da cidade grande por meio de sua estética nova, desafiadora do olhar tradicional e emblema do olhar

²⁶⁵ ASEEV, N. *From the Ninth Floor* (publicado originalmente em *Vechermaya Moskva*, nº182, 1928) in KHAN-MAGOMEDOV, S. O. *op.cit.*, p. 295.

moderno mecânico, as imagens feitas por Rodchenko, segundo Aseev, causariam uma transformação física e intelectual em seus observadores.

Desta série, são aqui apresentadas doze fotografias²⁶⁶. As seis primeiras [Imgs. 4.1 a 4.6], retratam pátios próximos de onde Rodchenko morava, em Moscou. As outras seis [Imgs. 4.7 a 4.12], retratam o pátio da VKhUTEMAS, que localizava-se bem em frente ao prédio onde Rodchenko e Stepanova viviam, o famoso prédio da Rua Miasnitskaia em Moscou.

A VKhUTEMAS, Oficinas Superiores Estatais Artísticas e Técnicas de Moscou – que em 1927 foi renomeada VKhUTEIN, Instituto Superior Artístico-Técnico – nasceu da união entre a Primeira e Segunda Oficinas Estatais Livres de Arte, inauguradas após a revolução de outubro²⁶⁷. Estas instituições fizeram parte de uma reformulação geral do ensino após a vitória bolchevique. Até então o ensino das artes era focado nas denominadas “artes puras”, como a pintura de cavalete e a escultura decorativa. A instauração das Oficinas Estatais intencionou dar mais liberdade não só de ingresso a um maior público para o estudo da arte, mas também para os estudantes seguirem as diferentes correntes artísticas. A criação da VKhUKTEMAS uniu estas escolas em uma única, mais organizada e direcionada à formação mais específica. Em seu decreto de formação, de novembro de 1920, não havia menção ao ensino das artes puras, mas sim uma ênfase no ensino artístico voltado para a técnica. O decreto de Lênin afirmou que: “The Moscow VKhUTEMAS is a specialized educational institution for advanced artistic and technical training, created to prepare highly qualified master artists for industry as well as instructors and directors of professional and technical education”²⁶⁸. Também neste decreto determinou-se a estrutura de ensino da escola, com oito faculdades: Arquitetura, Pintura, Escultura, Área Gráfica, Área Têxtil, Cerâmica, Trabalho em Madeira e Trabalho em Metal, além de um módulo básico ou preparatório, para todas as áreas.

²⁶⁶ Assim como no conjunto de imagens anterior, aqui também não estão presentes a totalidade das fotografias desta série. Foram selecionadas doze imagens, a partir dos mesmos critérios descritos em nota no Capítulo anterior (Capítulo 3, parte 1).

²⁶⁷ Sobre a história da instituição, seus professores e cursos, e uma extensa compilação de documentos, ver KHAN-MAGOMEDOV, Selin O. *Vhutemas: Moscou, 1920-1930*. Paris: Regard, 1990.

²⁶⁸ LODDER, C. *Russian Constructivism*, p. 112.

Para Christina Lodder, a ênfase dada ao produtivismo no documento de Lênin para a criação da VKhUTEMAS estava em consonância com uma política mais abrangente do líder soviético, não só para a educação e não só em Moscou, mas também a nível econômico nacional, acerca da industrialização e do aumento da produção industrial do país²⁶⁹. Tal política também estava presente dentro do ideário e das pesquisas artísticas dos construtivistas. A idéia de se formar profissionais capazes de produzir mais e melhor, a partir das tecnologias recém-desenvolvidas e de um melhor aproveitamento dos materiais e do tempo, lançou os princípios da VKhUTEMAS, tornando-a próxima tanto de diretrizes governamentais quanto de diretrizes artísticas e sociais dos construtivistas, em muitos aspectos utópicas. Um dos objetivos da VKhUTEMAS era promover, assim, uma educação capaz de desenvolver verdadeiros artistas-engenheiros, como os construtivistas sempre desejaram ser reconhecidos²⁷⁰. Lodder afirmou:

The conclusion of all this theorists was that the Constructivist approach to production art, and therefore Constructivism and production art itself could not be realised without the artist-constructor. The artist-constructor had to bring together in one person, to an almost superhuman degree, the professional equipment of both the gifted artist and the experienced director of technology. This ideal could only be the product of a totally new professional training. It was therefore not accidental that attention became concentrated upon those establishments which could be adapted to provide the necessary artistic and technological expertise within one curriculum. It is in this context that the varied experiments of the Moscow VKhUTEMAS become central to the realization of Constructivism in practical work and to the whole development of design in the Soviet Union.²⁷¹

Segundo Natal'ia Adaskina, no entanto, durante sua existência, a VKhUTEMAS transitou entre a ênfase nas artes produtivistas – como decoração de interiores e das ruas, artes gráficas voltadas para indústria, desenho de roupas, etc. – e nas artes tradicionais, tendo seu corpo docente se dividido entre estas duas posições, que se alternaram como correntes predominantes²⁷².

Da mesma forma, a autora ressaltou a ligação entre a instituição de ensino e a INKhUK. As pesquisas e debates dentro do INKhUK e dentro da VKhUTEMAS possuíam, segundo ela, forte relação, pois muitos dos artistas ligados à primeira eram professores da segunda instituição.

²⁶⁹ *Idem*, p. 113.

²⁷⁰ Ver o debate acerca da concepção de artista-engenheiro, e seu papel na formação do construtivismo, na Capítulo 1, parte 2.

²⁷¹ LODDER, C. *Russian Constructivism*, p. 118.

²⁷² ADASKINA, Natal'ia. *The Place of Vkhutemas in the Russian Avant-Garde. The Great Utopia*, pp. 285-286.

Assim, a grande preocupação da vanguarda russa em teorizar suas pesquisas e desenvolvimentos artísticos, bem como suas filiações ideológicas, passou, com estas duas instituições estatais, de panfletos e manifestos aos escritos teóricos-científicos produzidos no INKhUK e aos programas das aulas da VKhUTEMAS.

Rodchenko começou a lecionar na VKhUTEMAS logo nos primeiros meses depois de sua fundação, em 1920. Juntamente com Liubov Popova, Anton Lavinski, Vladimir Markovski, Victor Kiselev, Korolev, Nikolai Ladovski e Vladimir Krinski – pintores, escultores e arquitetos representantes de grande parte da vanguarda soviética – ele deu aulas no Curso Básico da escola²⁷³. Quando, no entanto, os rumos da vanguarda começaram a apontar em direção à arte produtivista com mais força, em fins de 1922 e início de 1923, Aleksandr Vesnin, Popova, Lavinski e Kiselev – todos comprometidos com o construtivismo – não lograram estabelecer um novo Curso Básico fundamentado nesta corrente, e acabaram por migrar para as oficinas de Trabalho em madeira e de Trabalho em metal, ambas mais centradas na produção industrial e na arte aplicada. Foi com o trabalho do próprio Rodchenko e de seus estudantes destas oficinas, que o artista viajou para Paris em 1925, para expô-los na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas daquele ano²⁷⁴.

²⁷³ Sobre este Módulo Básico, e a disciplina que Rodchenko oferecia, Lodder afirmou: “These disciplines, as is evident from their titles, were based almost entirely on the art of painting, although reflecting the emerging terminology of Constructivism. Even Rodchenko’s discipline entitled Construction (*Konstruktivsiya*) concentrated on those artistic elements related to the creation of a two-dimensional work of art. His programme of 1921 for the discipline consisted of two sections: the construction of forms and colour, and the construction of painterly space. The first part included exercises in structure using diagonals, pyramids, verticals, horizontals and their combinations, as well as exercises in colour (such as harmony, contrast, their interrelations) and exercises based on working with form and colour to produce a construction (as, for example, depth by using colour). (...) The second section of Rodchenko’s programme was divided into three parts: form, colour and *faktura*. The exercises with form involved the depiction of structures with two horizontal centres, or two vertical centres, a linear construction in contrast to a plane, or a linear construction as a structural skeleton. The exercises in colour consisted of colour constructions based on colour contrast, interrelationships of colour and textural contrasts, related colour intensities, etc. Those in *faktura* consisted of instruction in the textual working of a surface (relief, washes, polishing, scratching), the effects of weight, intensity, depth, lightness provided by such processing, and the application of the contemporary mechanics of painting (the use of new instruments)”. LODDER, C. *op. cit.*, pp. 123-124

²⁷⁴ Segundo Lodder, o sucesso obtido pelo Clube dos Trabalhadores e seus móveis e decorações, bem como pelos outros produtos dos alunos da VKhUTEMAS expostos no evento parisiense, foram fruto das intenções explicitamente produtivistas da escola desde sua fundação. A autora afirmou: “In accordance with the government’s reform of higher education in 1923, the teaching programmes were revised and various changes were made. Production workshops became operational in executing orders for various outside enterprises as a way to establish more concrete links with industry. The high point of VKhUTEMAS activity was the success which greeted the

Não obstante, a VKhUTEMAS foi também palco privilegiado dos embates entre os diferentes grupos dentro e fora da vanguarda, e das diferentes correntes artísticas que os compuseram. A partir da metade da década de 1920, a escola estava dividida entre as diversas influências das filiações artísticas e ideológicas de seus professores. As oficinas de Trabalho em madeira e de Trabalho em metal, como já foi dito, apresentavam um predomínio do construtivismo, assim como a Área têxtil. Na primeira ensinaram Gustav Klutsis e Tatlin, na segunda El Lissitzki; nestas duas atuou Rodchenko; e, na terceira, Varvara Stepanova. Na faculdade de Arquitetura, tendências construtivistas disputaram com tendências mais tradicionalistas, que mantinham concepções anteriores à revolução. Em oposição à influência construtivista, houve um predomínio da tendência tradicionalista no Módulo Básico e na faculdade de Pintura, onde o paradigma seguido era, segundo Adaskina, o dos ateliês de pintores franceses da virada do século dezenove para o vinte²⁷⁵. Da mesma forma, para fins da década de 1920, as atenções dos professores se concentravam mais no âmbito da ideologia do que no da produção. Diversos grupos e associações de artistas brigavam por estabelecer uma influência predominante. O LEF havia dado lugar ao grupo Outubro – do qual Rodchenko passou a ser membro no início da década de 1930, depois da dissolução do grupo de Maiakovski – e outras associações ligadas à arte tradicional e defensoras da estética realista, como a AKhRR, Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária que em 1928 mudou seu nome para AKhR, Associação dos Artistas da Revolução, e a OMAKhR, Seção dos Jovens da AKhRR, bem como a OST, Sociedade dos Pintores de Cavalete, e a Quatro Artes, uma associação de artistas ainda anterior à revolução²⁷⁶.

VKhUTEMAS exhibits at the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris in 1925 when they were awarded several medals.” LODDER, C. *op. cit.*, p. 113-114.

²⁷⁵ ADASKINA, N. *op. cit.*, p. 290.

²⁷⁶ Adaskina afirmou: “The pitched battle among artists’ groups in the middle and late 1920s drew in a large number of Vkhutemas/Vkhutein’s teachers and students. The most influential groups, apart from October and AKhRR (...), were Ost (...) – whose members included both Vkhutemas/Vkhutein teachers (Shterenberg and Nikolai Kupreianov) and graduates (such as Andrei Goncharov, Iurii Pimenov, Aleksandr Deineka, and Petr Vil’iams) – and Four Arts, an association that brought together diverse, chiefly middle-aged artists, many of whom taught at the school (Favorskii, Istomin, Miturich, Kuznetsov, Vera Mukhina, Ivan Zholtovskii, and others). The October group stood for the avant-garde’s movement into production. The members of AKhRR, among whom were many solidly left artists of the 1910s (such as Lentulov and Mashkov), were apostates who renounced the avant-garde entirely. The young artists of Ost adapted the avant-garde legacy to easel painting and figuration (it is here, perhaps, that the legacy of Vkhutemas is most pronounced). And Four Arts sought to preserve artistic culture in conditions of

A presença de todos estes grupos tradicionalistas dentro da VKhUTEMAS, uma instituição pós-revolucionária que nasceu em grande medida de demandas da vanguarda artística russa, mostra que o caminho para estes vanguardistas não era tão aberto nem tão certo. Havia muita resistência aos experimentos artísticos que as diversas tendências vanguardistas promoviam²⁷⁷. Não obstante esta resistência interna à uma produção artística com características produtivistas e ideário moderno, a VKhUTEMAS não deixou de ser a concretização de uma parte importante das aspirações da vanguarda, que pretendiam, com o papel pedagógico da arte, a utópica construção de um novo mundo.

A existência de uma entidade voltada para este fim – independente de suas reais conquistas e sucessos – ganhou repercussão fora da União Soviética, em especial na Alemanha, onde uma parcela dos artistas e teóricos engajados havia fundado uma instituição semelhante à VKhUTEMAS, tanto em sua estrutura quanto em seus objetivos: a Bauhaus. Produtos de muitos questionamentos sociais, políticos e artísticos similares, as duas instituições compartilharam momentos semelhantes dentro do desenvolvimento das vanguardas, e podem ser aproximadas. Christina Lodder afirmou, sobre o contato entre as escolas russa e alemã:

From this account it would emerge that to a certain extent the VKhUTEMAS (the Basic Division and Dermetfak [união entre as faculdades de Trabalho em Madeira e Trabalho em Metal, da qual Rodchenko foi o Diretor] in particular) played a role in the development of modern design in the Soviet Union not dissimilar to that which the Bauhaus played in Germany. The personal links between the two institutions were not insignificant. Lissitzky taught at the VKhUTEMAS prior to leaving Russia in 1921 and after his return in 1926. During his stay in Germany he had considerable contacts with the German School and retained these, for within the Dermetfak he was the official consultant on foreign connections. Kandinskii, who inaugurated INKhUK in 1920 and taught briefly at the Free Studios and the VKhUTEMAS, continued his pedagogical practice at the Bauhaus. By 1928 these personal links were ramified by the proposition of Hannes Meyer (then director of the Bauhaus) that a student exchange should be organized between the two institutions. There is no evidence to suggest that this exchange became operational, but in 1930 Hannes Meyer accompanied by a small group of students went to work in Moscow. The occasion was marked by an exhibition, the catalogue to which stressed the need for rectifying

increasing ideological pressure. (Yet, while many artists of this group were at home with the latest innovations, they perceived them solely in the context of the centuries-long evolution of art.)” *Idem*, p. 291.

²⁷⁷ Ver, por exemplo, o artigo sobre as diferentes correntes artísticas que disputavam entre si dentro da VKhUTEMAS publicado em *Novyi Lef* em 1923, que defendia a predominância dos professores de orientação construtivista, transcrito em KHAN-MAGOMEDOV, S. *op. cit.*, p. 230.

certain errors in the Bauhaus practice, among which was the lack of a firm ideological basis.²⁷⁸

Segundo estas afirmações de Lodder, o design russo feito na parte da VKhUTEMAS mais ligada ao construtivismo – com professores como Rodchenko, El Lissitzki e Kandinski, que possuíam um trânsito internacional e reputação considerável na Europa – foi entendido pelos alemães como exemplo de arte engajada politicamente. Esta escola de artes aplicadas possuiu, assim, um papel central dentro dos desdobramentos da arte da vanguarda russa no geral, e de Rodchenko em particular, em sua década mais efervescente, de 1920 a 1930. Foi, ao mesmo tempo, lugar da possibilidade de concretização do Novo Homem Soviético e palco das disputas mais importantes no campo da arte e no da sua ideologia. Foi, ao mesmo tempo, cenário tão cotidiano, simbolizado pelo pátio vizinho à sua casa e muitas vezes captado por suas lentes; e foi o que o transportou para fora de seu país, seja divulgando suas concepções artísticas e suas obras – expostas em muitas cidades e publicadas em muitas revistas européias nesta década de existência da instituição de ensino – seja com sua viagem para Paris em 1925.

2.

O conjunto de imagens analisadas aqui, a série fotográfica dos *Pátios*, pode ser dividido em duas partes. Em um primeiro momento, de 1926 a 1928, percebe-se a atenção de Rodchenko mais voltada para pátios de prédios de apartamentos, com as mesmas funções de praças públicas – áreas a céu aberto, arborizadas e de livre acesso – e suas adjacências, além de duas imagens feitas da parte exterior do prédio da VKhUTEMAS, mas que mantém as características formais das outras feitas neste espaço de tempo. Em um segundo momento, no entanto, a câmera de Rodchenko ateve-se apenas à este pátio especificamente, o pátio pertencente ao prédio da escola VKhUTEMAS e a rua que leva até ele, usada, como vê-se nas imagens, para atividades – físicas, supõe-se – dos alunos. Os pátios eram lugares comuns em Moscou, como praças, que ficavam entre os prédios de apartamentos. Estavam no meio do caminho entre o espaço privado e o público, sendo porém um local de socialização dos habitantes desta cidade.

²⁷⁸ LODDER, C. *op. cit.*, pp.138-139.

Não obstante a subdivisão, todas as fotografias deste conjunto possuem as mesmas características estéticas fundamentais: o ângulo oblíquo da câmera, sempre partindo de cima para baixo, que retirou certos pontos tradicionais de referência para o observador como a linha do horizonte; a forte geometrização, com linhas e formas bem determinadas, em especial a presença de diagonais; o alto contraste entre as partes claras e escuras da imagem, causada por uma fotometragem contrastada e a escolha de horários do dia em que a luz incidiu com mais força nos elementos da fotografia, como as árvores e prédios, formando assim sombras escuras.

Há, porém, algumas diferenças também importantes. Na segunda parte da série, em que o pátio da VKhUTEMAS é o tema central, vê-se a presença de pessoas, o que não existia na primeira parte da série, que foi realizada antes. Da mesma forma, em praticamente todas as fotografias, há visível no quadro delimitado por Rodchenko parte do prédio do qual o artista fez as imagens. Em algumas ocasiões, por exemplo, vê-se parte do metal de uma ou mais das varandas do prédio em que morava, varandas que nas fotografias de 1925 sobre este prédio da rua Miasnitskaia ganharam grande destaque. De um segmento para o outro da série, as imagens se tornaram mais próximas dos assuntos, e assim mais objetivas. Se tornaram mais oblíquas e ainda mais geométricas, ganhando em força estética e narrativa.

As diferenças encontradas podem estar relacionada a alguns acontecimentos internos e externos à prática fotográfica de Rodchenko que tornaram o ano de 1928 um marco, um ano em que muitas importantes mudanças aconteceram.

Em primeiro lugar, foi neste ano que Rodchenko comprou uma câmera Leica, que há anos ele tentava adquirir²⁷⁹. Esta câmera era mais leve e menor, utilizava filme 35 mm em rolos de 35 exposições, e possuía avanços técnicos – sobretudo óticos – possibilitando, assim, ao fotógrafo um maior deslocamento de perspectiva. Ao contrário da maioria das câmeras disponíveis no mercado na década de 1920 – a Leica é de 1925 – que possuíam um mecanismo ótico duplo, fazendo com que fossem mantidas perto do corpo na hora do disparo, à altura do umbigo, a Leica possuía um mecanismo único, em inglês *Single Lens Reflex* ou *SLR*, em que o fotógrafo

²⁷⁹ Em seu diário, Stepanova afirma: “We bought the Leica. I don’t believe it. We’re really excited... Rodchenko... is very happy... It’s such a great pleasure to think about the Leica... I’ll sit for a moment and just admire it... It was on his table all day. Only when evening came did he load it and make a test shot. He’s now developing it...” *apud* DICKERMAN, L. *Rodchenko’s Camera Eye*, p. 160.

olha pelo visor com apenas um dos olhos, segurando-a à altura do rosto. Esta modificação tecnológica foi de tal maneira importante para o fazer fotográfico de Rodchenko, que ele passou a usar a expressão “ponto de vista do umbigo” para se referir à forma tradicional, e em sua opinião antiquada e equivocada, de fotografar. Para Rodchenko, como para muitos dos fotógrafos a partir de 1925, a Leica era um emblema de modernidade, ou ainda, de fotografia moderna, que por vezes beirava o fetiche. Neste sentido, esta câmera partilhava do destaque que se dava à máquina, e a aura semi-mítica que ela possuía junto aos artistas e teóricos da vanguarda russa²⁸⁰. Veja-se, por exemplo, as fotografias do artista como *Natureza morta com Leica*, de 1929 [Img. 4.13], e *Garota com uma Leica*, de 1934 [Img. 2.31], em que a famosa câmera é colocada em destaque, tendo seu nome estampado no título da imagem.

Também em 1928 Rodchenko começou a produzir séries fotográficas, pensadas e realizadas como tal. Esta passagem pode ter sido propiciada por seu crescente contato com a necessidade narrativa do trabalho fotojornalístico, que começava a seguir, e que iria abraçar a partir de 1930. Segundo Margarita Tupitsyn, a primeira série feita pelo artista foi *Jornal*. Ela afirmou que: “Em 1928, foi encomendada a Rodchenko a produção de ‘Newspaper’, uma série de fotografias para ilustrar um ensaio de Leonid Satanskii na revista *30 Days*. Daí em diante, Rodchenko empenhou-se na fotografia em série”²⁸¹. As imagens que ele realizou para esta série retratam os bastidores da feitura de um jornal diário, desde o recebimento da notícia pelo jornalista, por telefone [Img. 4.14] até o momento em que, pronto, está na mesa do café da manhã de um leitor [Img. 4.21]. Estas, que são a primeira e a última imagens da foto-história, foram realizadas a partir de ângulos oblíquos, tendo provavelmente Stepanova como modelo. Vê-se também o uso de reenquadre, por Rodchenko, com o intuito de aproximar a imagem, formando um close fechado, e tornando a imagem mais expressiva [Imgs. 4.17 e 4.18]. As máquinas ganham um grande destaque, se prestam à abordagem estética do fotógrafo, que não retira, no entanto, o papel fundamental do homem, que dirige a eficiência destas máquinas.

Assim como Rodchenko já havia em suas fotografias denunciado e evidenciado a presença do aparato realizador da imagem, a câmera, nesta série sobre a feitura de um jornal ele empregou

²⁸⁰ Ver Capítulo 2, parte 3.

²⁸¹ TUPITSYN, M. *Aleksandr Rodchenko, A Nova Moscovo*, p. 11.

o mesmo tipo de mecanismo narrativo, desta vez sem a auto-referência à fotografia. Pode-se traçar, no entanto, um movimento especular entre os passos tomados para a realização de um jornal em toda a sua complexidade técnica, e os passos da realização de uma imagem fotográfica, que o artista vinha evidenciando desde os retratos de Maiakovski. Quando o poeta denunciou a presença da máquina fotográfica e do fotógrafo, ao olhar diretamente para a lente; quando os ângulos oblíquos das imagens feitas do prédio da Rua Miasnitskaia tornaram o ponto de vista da câmera mais evidente, por transgredir o olhar tradicional; quando o fotógrafo incluiu-se, escondido atrás do aparato em *Choffer*; quando, da mesma forma, ele incluiu no enquadre pedaços visíveis do prédio onde posicionou-se para poder realizar tomadas de cima para baixo do pátio da VKhUTEMAS; em suma, quando, em todas estas ocasiões, Rodchenko incluiu na imagem fotográfica parte do que as possibilitaram, houve uma deliberada explicitação das condições materiais de sua feitura. Pode-se ver este mesmo movimento, de forma mais evidente, no desnudar das condições materiais de feitura de um jornal que a série fotográfica sobre o jornal realizou. Deste modo, Simon Whatney colocou este movimento explicitador em um patamar mais amplo de leitura:

This is nowhere more clear than in Walter Benjamin's celebrated description of Brecht's claim that 'less than at any time does a simple reproduction of reality tell us anything about reality. Reality proper has slipped into the functional. The reification of human relationships, the factory let's say, no longer reveals those relationships. Therefore something has actually to be constructed, something artificial, something set up.' This is precisely the reasoning behind Rodchenko's serial photographs from the late 1920s in which the entire sequence of an event is shown in a series of related images. The hidden production process of the very newspaper which one is holding in one's hands is shown in one such example. Rodchenko's commercial photography should not be complicit with the tendency to reproduce object – people, 'The News', furniture, architecture – as if they had somehow brought themselves into existence without human agency or interest.²⁸²

Ao evidenciar a presença do aparato mecânico, Rodchenko também pretendia evidenciar a presença do homem que, ao utiliza-lo como instrumento, o dominava justamente porque dominava sua linguagem nova e moderna.

²⁸² WHATNEY, S. *op. cit.* in BURGIN, V. *op. cit.*, p. 166.

No começo deste ano de 1928, como já foi mencionado, Rodchenko publicou na *Novyi lef* nº 4 um artigo em que afirmava a superioridade da fotografia frente à pintura, justamente por aquela ser capaz de fazer imagens múltiplas, seriadas, de um mesmo objeto em diversos momentos e a partir de diversos pontos de vista, enquanto que a pintura seria uma imagem sintética, desprovida desta capacidade. Ele terminou o artigo dizendo:

Photograph and be photographed!
Crystallize man not by a single “synthetic” portrait, but by a whole lot of snapshots
taken as different times and in different conditions.
Paint the truth.
Value all that is real and contemporary.
And we will be real people, not actors.²⁸³

A adoção da serialidade fotográfica como uma prática estabelecida e deliberada em 1928 estava, portanto, ligada não só aos desenvolvimentos da experimentação estética do artista, como também a sua práxis política. Tanto a busca estética quanto o agir político estariam, na fotografia de Rodchenko, unidos pela idéia de representação do real, do verdadeiro e moderno, em suas várias facetas, como construções humanas e racionais, e não como janelas para o mundo.

Também em 1928 ocorreu, em Moscou e Leningrado, a exposição *Dez Anos de Fotografia Soviética*. Segundo Tupitsyn, cerca de quatrocentos fotógrafos participaram com mais de oito mil imagens: foi uma exposição ampla, que fez uma retrospectiva panorâmica da fotografia russa pós-revolucionária, dando porém ênfase ao fotojornalismo, em detrimento dos experimentos da fotografia de vanguarda. Esta mostra indicava os desdobramentos do meio na União Soviética, e sinalizava para uma fase de popularização junto às massas, através da imprensa. Para muitos fotógrafos, esta nova fase seria a do triunfo da fotografia frente à pintura como meio mais revolucionário. Para o crítico ligado ao LEF Leonid Volkov-Lannit, após esta exibição passou-se a acreditar que “Photography is going to take away from easel painting the commission to provide a social record of the epoch” e ainda, “Already in this exhibition, through the husk of traditional ‘artiness’, one sees the features of true Soviet photography as a representational tool of *bytostroeniia* [construction of everyday life]”²⁸⁴.

²⁸³ RODCHENKO, A. *Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot* (publicado originalmente em *Novyi lef* nº 4, 1928) in PHILLIPS, C. (org). *op. cit.*, pp. 241-242.

²⁸⁴ VOLKOV-LANNIT, L. *apud* TUPITSYN, M. *The Soviet Photograph*, pp. 38-39.

Já o crítico G. Boltanski defendeu, em seu texto no catálogo da exposição, que os papéis mais importantes ocupados pela fotografia na sociedade soviética seriam o de registrar eventos políticos importantes, e o de matéria-prima para vitrines de propaganda, ou *agit-prop*, propaganda agitacional. Neste último uso da fotografia, ela combinaria “convincing and agitating photographs on a certain subject matter with agitating inscriptions and slogans to present a photo-story”²⁸⁵. As vitrines de propaganda teriam ‘todas as características de documentos reais’, porque não buscariam nem ‘ser artísticas ou originais’ e nem tampouco uma mistura de ‘invenções’ formalistas com registros políticos²⁸⁶.

Rodchenko participou da exposição com diversas fotografias, como *Mãe* de 1924 [Img. 2.28], e algumas das imagens pertencentes ao conjunto sobre o prédio da Rua Miasnitskaia [Imgs. 3.1 a 3.9]. Como pode-se perceber, nenhuma destas fotografias tem as características louvadas por Boltanski como pertencentes à fotografia política e de propaganda política, que Volkov-Lannit vislumbrou poder tomar o lugar privilegiado de meio de representação oficial da sociedade soviética.

Assim, logo após esta exposição, Rodchenko começou a sofrer fortes críticas tanto de membros de outros grupos artísticos rivais, quanto de dentro mesmo do LEF. As páginas de *Novyi Lef* foram palco de longo debate concernente ao que seria o melhor e mais revolucionário modo de fotografar, a melhor e mais revolucionária linguagem fotográfica. Tais críticas fizeram com que, ainda em 1928, o artista publicasse nesta revista uma série de artigos em que se defendeu esclarecendo, pela primeira e única vez de forma tão enfática, suas concepções de arte e de fotografia e suas ambições políticas com este meio²⁸⁷.

A primeira voz a se levantar contra as fotografias de Rodchenko dentro do LEF foi, ainda que de forma velada, Ossip Brik, o mesmo teórico que havia antes compartilhado de pontos de vista tanto sociais quanto artísticos com o artista. Em um artigo publicado em *Novyi Lef* nº3 de 1928, chamado *Da Pintura à Fotografia*, Brik fez, por meio de referências indiretas,

²⁸⁵ BOLTANSKI, G. *apud idem*, p. 39.

²⁸⁶ Tupitsyn, citando trechos de Boltanski, afirmou que, para ele, “... The agit-prop vitrines had ‘all the characteristics of a real document’; they were neither ‘artistic and original’ nor a hybrid of formalism ‘invention’ with political documentation”. *Idem, ibidem*.

²⁸⁷ De acordo com o índice de conteúdo da última edição de *Novyi Lef*, no. 11, entre os anos de 1927 e 1928 Rodchenko publicou na revista quatro artigos, duas resenhas e reproduziu trinta imagens suas. LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, p. 322.

recriminações à fotografias de Rodchenko, muito provavelmente as do conjunto que ele fez sobre os pinheiros de Pushkino [Imgs. 3.39 e 3.40], e as do prédio da rua Miasnitskaia [Imgs. 3.1 a 3.9]. Neste artigo Brik alertou:

When taking an urban or rural landscape, the photographer should aspire – as far as he can – to present it as interconnected with the rest of the world.

You can't just show a single house or tree in isolation. That might look nice, but it will be a work of painting, a branch of aesthetics, the aesthetic enjoyment of the individual at the expense of its links with the other phenomena of nature or with human labor.

It should be clear from the photograph that this house is interesting not in itself, but as part of the overall structure of the street and the city; and that its value lies not in its visual outlines, but in the function it fulfills within the given social ambience.

We should not have to wait for those nearby to pass the house, to go in or come out; on the contrary, we should photograph it just when the pedestrian traffic is at its most intense. Only then will the full meaning and significance of the subject become clear.

Our photographers and cinematographers are still so charmed by pictorial painting that they value precisely those frames that from the photographic standpoint are the least interesting – a fact which is made clear by just a look at the exhibitions that photographers organize or the photographs that cinematographers send to movie magazines for reproduction.

They all share the same dream: to do things as well as a painter might do. Herein lies the failing – not the virtue – of the art of photography.²⁸⁸

Percebe-se que a recriminação velada contra Rodchenko vem da defesa que Brik fez de que a fotografia precisaria desenvolver um método de representar muito diferente da pintura e do desenho, por serem meios tão distintos: enquanto o desenho e a pintura necessitavam uma recriação imóvel da cena representada, a fotografia o faria mesmo com ela se desenrolando, mesmo com a cena em movimento. Por outro lado, as fotografias que Rodchenko havia feito dos pinheiros [Imgs. 3.39 e 3.40] os mostrava, a partir um ângulo muito severo, de baixo para cima, apenas sobressaindo a parte superior das árvores, seus troncos grande devido à perspectiva, desenhando grandes formas geométricas escuras, e as folhagens, bem menores, fazendo desenhos menos rígidos, mais disformes. Todo seu entorno foi descartado devido ao ângulo de visão, da mesma forma que não há nenhum indício de movimento na imagem, apenas as formas geométricas surgidas do ponto de vista da câmera. Também nas fotografias sobre o prédio em que morava, Rodchenko isolou o seu objeto e utilizou-o para criar imagens muito geometrizadas.

²⁸⁸ BRIK, O. *From the Painting to Photograph*. in PHILLIPS, C. (org.). *op. cit.*, pp. 232-233.

Em uma única imagem [Img. 3.2] há a presença de uma pessoa, mas ainda assim apenas sugerida, devido ao forte contra-luz em que ela foi posicionada, fazendo com que somente seu contorno seja visível.

Não obstante estas colocações que podem ser interpretadas como recriminações às fotografias de Rodchenko, Ossip Brik defendeu algumas posições frente à este meio muito similares às do artista. Brik afirmou, por exemplo, que haveria um caráter de falsidade em se retratar políticos de destaque nos moldes dos retratos tradicionais, feitos em estúdios e em ambientes artificiais – argumento que Rodchenko viria a usar em seu artigo *Advertência*, publicado poucas edições depois em *Novyi Lef*. Também a possibilidade dada pela câmera da feitura de imagens seriadas foi defendida como uma vantagem deste meio por Brik, argumento utilizado pelo artista na edição seguinte de *Novyi Lef*, a nº4 de 1928.

Esta edição da revista trouxe um escrito de Rodchenko que pode ser compreendido como mais um esclarecimento sobre seu modo de ver a fotografia do que como uma defesa aberta frente às provocações presentes no artigo da edição anterior, de autoria de Brik. Os dois estabelecem um certo diálogo, no entanto. O artista publicou *Contra o retrato sintético, pela fotografia*, em parte já comentado neste estudo, onde defendeu a superioridade da fotografia frente à pintura por sua capacidade de serialidade, em oposição à representação sintética que seria o modo de fazer da pintura e do desenho. Nesta ocasião, ele deixou novamente clara sua posição junto à fotografia e de rompimento com as artes tradicionais, representadas pela pintura de cavalete²⁸⁹.

O motivo de maior controvérsia envolvendo Rodchenko, no entanto, veio das páginas de *Sovetskoe foto*. Esta revista congregava fotógrafos ligados à estética realista, como Arkadi Shaiket [Img. 2.41], que eram mais próximos de grupos artísticos rivais ao LEF, como a AKhRR, que já vinham disputando prestígio artístico com o grupo de Rodchenko dentro da VKhUTEMAS e, principalmente, dentro do Partido Comunista. Deste modo, na edição nº4 daquela revista, de abril de 1928, uma carta anônima enviada à redação, com acusações de que Rodchenko havia feito imagens que plagiavam fotógrafos internacionais, foi publicada, com um nota de aval dos editores [Img. 4.22]. Em questão estava a opção estética dos ângulos oblíquos,

²⁸⁹ RODCHENKO, A. *op. cit.*, in *idem*, pp. 238-242.

que entravam em choque com a concepção de fidelidade representacional dos acontecimentos e personagens políticas do novo Estado socialista. Assim, estabeleceu-se um paralelo entre as fotografias de Rodchenko e fotógrafos ocidentais, de países capitalistas cuja arte e linguagem estética era considerada formalista e burguesa, destituída, deste modo, de conteúdo ideologicamente válido.

A carta anônima trouxe em anexo três imagens de Rodchenko, comparadas à três imagens de outros fotógrafos. *Barcos*, realizada por Rodchenko em 1926, veio ao lado de uma fotografia do americano Ira Martin (erroneamente chamado D. Martin). A imagem de uma chaminé do fotógrafo alemão Albert Renger-Patzsch²⁹⁰, de 1924, foi colocada ao lado de um dos pinheiros de Pushkino de Rodchenko, datada de 1927. Por último, a fotografia de um dos prédios da Bauhaus, do fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy²⁹¹, sem data, veio ao lado de uma das imagens do prédio da rua Miasnitskaia, de 1926, feita pelo fotógrafo russo.

A carta reproduzida nas páginas da revista afirmava:

A. Rodchenko is no run-of-the-mill photographer. He is an artist and professor at Vkhutemas in Moscow, is exploring new paths in the art of photography, and is famous for his ability to see things in his own way, in a new way, from his own point of view. This talent is now so widespread that if a photographer takes a photograph from above down, or from below up, people say: "He's photographing in the Rodchenko style, he's imitating Rodchenko."

Preliminary conclusion: Foreign photographers should be ashamed of themselves for using the achievements of Soviet photography for their imperialist goals – and they are passing them off as their own, too.

²⁹⁰ Albert Renger-Patzsch (1897-1966) foi químico de formação, teve importante atuação dentro da fotografia moderna. Realizou fotografias meticulosas enfatizando os aspectos formais e estéticos de plantas, de arquitetura e de máquinas, por meio de closes e enquadres fechados, com grande profundidade de campo. Sua abordagem foi pautada pelo realismo, criando um paralelo com o movimento da *Nova Objetividade* que se desenvolvia na pintura alemã nas primeiras décadas do século vinte. Publicou um livro muito influente, *O Mundo é Belo*, que trouxe fotografias feitas com esta abordagem realista e estetizante. Ver PHILLIPS, C. (org). *op. cit.*, p. 104 e seguintes.

²⁹¹ O húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) foi figura fundamental do construtivismo alemão, tendo desenvolvido, em sua prática artista na Alemanha, juntamente com seu curso ministrado na Bauhaus, parte de uma linguagem própria à fotografia moderna, ligada à vanguarda fotográfica alemã. Ele desenvolveu pesquisas sobre a imagem fotográfica e a percepção humana a partir de fotomontagens, fotogramas (fotografias feitas sem câmera) e fotografias, cuja mais conhecida expressão é seu livro *Pintura, Fotografia, Filme*, de 1925. Segundo ele, a imagem técnica teria papel fundamental dentro da constituição sensorial do homem moderno. É sua a famosa afirmação de que, em um futuro próximo, o indivíduo que não dominasse a linguagem fotográfica seria um indivíduo analfabeto. Ver *idem*, p. 79 e seguintes.

Ultimate conclusion: Let the reader draw his own inferences from the materials presented here.²⁹²

A carta era assinada por *Um Fotógrafo*. Em seguida, havia uma *Nota do Editor*:

Unfortunately, the above is no April Fool's joke. The Editor's office received all six photographs from the correspondent in the form of clippings from local and foreign newspapers. From these it is clear that the photographs really were taken by the photographers named in the letter. The dates have also been checked carefully.²⁹³

Como resposta a estas acusações, Rodchenko redigiu um artigo defendendo a validade ideológica de sua estética, baseada em pontos de vista muito deslocados, e no engajamento político de suas fotografias. Sua resposta, porém, não foi aceita em *Sovetskoe foto*. Ele a publicou, assim, em *Novyi Lef* nº6, de 1928, com o título *Verdadeira ignorância ou truque baixo?*²⁹⁴.

Nesta sua defesa, Rodchenko afirmou que não existe tal coisa como “fotografia à la Rodchenko”, referindo-se aos pontos de vista de cima para baixo, e de baixo para cima, e sim um modo de olhar que é comum à fotografia moderna. Desta forma, acusar qualquer um de plágio seria uma prova de ignorância em relação ao meio, ou então uma tentativa baixa de atingi-lo pessoalmente. Ele, e outros fotógrafos como ele, estariam lutando contra os pontos de vista tradicionais da arte trazidos para a fotografia, que ele chamou de “ponto de vista do umbigo”. Segundo Rodchenko

Photography possesses old points of view, those of man standing on earth and looking straight ahead. What I call “shooting from the belly button” – with the camera hanging on one's stomach.

I am fighting against this standpoint and shall continue to do so, as will my comrades, the new photographers.

Photograph from all viewpoints except “from the belly button”, until they all become acceptable.²⁹⁵

²⁹² ANONYMOUS. *Open Letter to the editors*. in PHILLIPS, C. (org). *op. cit.*, p. 243.

²⁹³ *Idem, ibidem*.

²⁹⁴ Em PHILLIPS, C. (org). *op. cit.*, p. 245, a tradução para este título é *Downright ignorance or a mean trick? Já Large-scale illiteracy or dirty little tricks – Open letter* é a tradução para LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, pp. 204-207.

²⁹⁵ RODCHENKO, A. *Downright ignorance or a mean trick? In* PHILLIPS, C. (org). *op. cit.*, p. 246.

Em seguida, o artista falou sobre cada uma das imagens em particular a que a carta fez menção. Sobre os *Barcos* de Martin, defendeu que sua composição seria mais elaborada, e que aquele tipo de imagem teria sido comum dentro da fotografia. Sobre a *Chaminé* de Renger-Patzsch, comparada à seu *Pinheiro*, Rodchenko afirmou que a semelhança foi proposital:

For hundreds of years painters kept on doing the same old tree “from the belly button”. Then photographers followed them. When I present a tree taken from below, like an industrial object – such as a chimney – this creates a revolution in the eyes of the philistine and the old-style connoisseur of landscapes.²⁹⁶

Ao transformar a visão de uma presença tão cotidiana quanto a de uma árvore em uma imagem inserida dentro do léxico moderno, tanto por seu objeto, a chaminé de uma indústria, quanto por sua estética, o artista russo teria assim buscado causar um impacto, nos moldes da teoria do estranhamento, em seus observadores.

Sobre a fotografia de Moholy-Nagy, que retratou varandas de forma muito similar à de Rodchenko, o artista afirmou que a falta de datação daquela foi proposital, pois a sua *Varanda* seria anterior à de Moholy-Nagy. Ele afirmou que, enquanto a sua fotografia foi publicada em uma edição de 1926 de *Sovetskoe kino*, a do fotógrafo húngaro foi publicada apenas em 1928, nas revistas *UHU* e *Das Illustrierte Blatt*.

O teórico e crítico literário Boris Kushner (1888-1937) foi colega de Rodchenko no LEF, bem como no corpo editorial de sua revista, *Novyi Lef*, e também professor da VKhUTEMAS. No entanto, após iniciada a contenda pública acerca das fotografias do artista nas páginas daquela revista e nas de *Sovetskoe foto*, ele juntou-se ao coro dos que puseram em dúvida a prática fotográfica de Rodchenko, amparada na teoria do estranhamento. Em *Novyi Lef* nº 8, de agosto de 1928, Kushner publicou um artigo em que, apesar de descartar como absurdas as acusações proferidas, e de afirmar que concordava com as asserções do artista em *Verdadeira ignorância ou truque baixo?*, ainda assim ele se colocou em uma posição de ceticismo quanto à eficácia dos efeitos causados nos observadores pela estética pautada nos ângulos oblíquos. Sobre algumas fotografias que Rodchenko havia publicado para ilustrar sua resposta à *Sovetskoe foto*, que traziam a torre de rádio Shukov retratada de baixo para cima por fotógrafos ligados ao

²⁹⁶ *Idem*, p. 247.

cinema e à fotografia de vanguarda, Kushner afirmou, desdenhando da sua estética: “To depict a 150-meter-high radio tower as a wire bread basket is to fail to respect reality and to scoff at the facts. It is more desirable to take the tower ‘from the belly button’ than to turn our finest example of high-rise technology into a kitchen utensil”²⁹⁷. Este tipo de preocupação com uma representação fiel dos avanços do Estado socialista ecoa a defesa do fotojornalismo como estética neutra, abrangente e fidedigna, digna da propaganda política, posição tomada pelos críticos quando da exposição *Dez Anos de Fotografia Soviética*.

Kushner terminou sua *Carta aberta à Rodchenko*, no entanto, expondo suas próprias dúvidas acerca da correta estética fotográfica, e convidando o artista a aprofundar sua visão sobre a forma e a teoria que ele considerava serem as mais próprias, definindo-as melhor e esclarecendo com mais demora o que já havia dito. Rodchenko efetivamente o fez na edição seguinte da revista.

Ainda nesta edição de nº8, porém, Sergei Tretiakov pronunciou-se também sobre a questão estética da fotografia. Ele havia se tornado o editor da revista, em lugar de Maiakovski, que a havia fundado e que a editou até o início de 1928. Muito interessado em fotografia e cinema, o próprio Tretiakov realizou trabalhos fotográficos, na maior parte documentários. Em um curto texto intitulado *Foto-notas*²⁹⁸, ele esforçou-se por, sem mencionar em momento algum nenhuma das partes da contenda, afirmar que não existiria algo como uma ‘estética do LEF’, ou uma ‘estética de esquerda’ dentro da fotografia. Sua preocupação partia de que algumas pessoas começavam a associar o grupo e a prática da fotografia engajada, com o uso dos ângulos oblíquos. Estabelecendo uma posição distanciada tanto de Rodchenko quanto de Kushner, Tretiakov defendeu um uso pragmático, diverso e adaptável do meio fotográfico.

O número 9 de *Novyi Lef* trouxe a resposta de Rodchenko à Kushner, *Os caminhos da fotografia moderna*, que, segundo John E. Bowlt, é o escrito mais elaborado de Rodchenko acerca de suas crenças sobre o papel da fotografia²⁹⁹. Traçando uma leitura sua da história da

²⁹⁷ KUSHNER, B. *Open letter to Rodchenko*. in PHILLIPS, C. (org). *op. cit.*, p. 251. Ao que tudo indica, Rodchenko não absorveu tal crítica, uma vez que ele mesmo veio a realizar tomadas da Torre Shukov a partir de ângulos oblíquos em 1919. Ver **img. 4.38**, em que a torre e um guarda são fotografados de baixo para cima.

²⁹⁸ TRETYAKOV, S. *Photo-notes*. in *idem*, pp. 252-253.

²⁹⁹ RODCHENKO, A. *The paths of modern photography*. in *idem*, pp. 256-262. A tradução para Lavrentiev é *The paths of contemporary photography*. LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, pp. 207-212.

arte, ele afirmou que não se deu até então o valor devido para a questão do ponto de vista, e que o papel da fotografia seria justamente este: o papel pedagógico de ampliar o campo de visão dos homens.

It would seem that painting is over. But if, as AKhRR maintains, it is not yet over, then at any rate it is not involved in questions of point of view.

One would think that photography – the new, rapid, real representer of the world – with all its possibilities, would take up the work of showing the world from all points, of educating the ability to see from all sides. But here the psychology of the “painting’s navel” is unleashed on the contemporary photographer with the authority of centuries behind it, and it instructs him with endless articles in photography magazines like *Sovetskoe foto* and *Puti fotokultury* [Paths of photoculture], publishing photographs as examples of oil paintings with depictions of Virgin Marys and countesses.

What will the Soviet photographer and reporter be like if his visual thought is stuffed by the authorities of world art with compositions of archangels, Christs, and Lords?

When I got involved in photography, abandoning painting, I didn’t know at the time that painting had laid its heavy hand on photography.

Do you understand now that the most interesting points [of view] of contemporary photography are – “from the top down” and “from the bottom up”, and all others except “from the navel level?” Thus, the photographer is as far away as possible from painting.

It hard for me to write, my thinking is visual, I end up with separate bits of a thought. But no one is writing about this, there are no articles about photography, about its tasks and successes. Even “leftist” photographers like Moholy-Nagy write individual articles about “How I Work”, “My Path”, and so on. The editors of photo magazines invite artists to write about the ways and paths of photography, and are upholding a lame, bureaucratic line in serving amateur photographs and photo reportage.

As a result, photo reporters aren’t giving their photographs to the photo magazines, and photo magazines are turning into some kind of “World of Art”.³⁰⁰

Segundo ele a estética feita a partir do “ponto de vista do umbigo”, vista frontalmente, ou seja, a da arte tradicional, era defendida pela AKhRR, o grupo de artistas realistas oponente ao LEF, e por meios de comunicação como a revista *Sovetskoe foto*, que priorizariam a publicação de fotografias feitas nos moldes da pintura tradicional. Permeia sua argumentação a defesa de que a fotografia experimental não deveria estar dissociada da fotografia jornalística, do fotojornalismo. Deste modo, a fotografia deveria ocupar um lugar determinado dentro da comunicação de massa, um lugar sem subjetivismo ou burocracia, bem diferente da arte

³⁰⁰ RODCHENKO, A. *The paths of contemporary photography*. In LAVRENTIEV, A (org.). *op. cit.*, pp. 208-209.

entendida como continuadora de uma longa tradição que já não caberia na nova vida soviética, representada pelo grupo pré-revolucionário *Mundo da Arte*.

Aqui, Rodchenko demonstrou um pouco os motivos pelos quais ainda não havia redigido manifestos, panfletos ou um programa acerca de seu fazer fotográfico – modos de expressão caros ao construtivismo e à vanguarda no geral – tendo sido necessária a existência de uma série de acusações para que ele se expressasse por escrito. Uma vez que seu “pensar é visual”, suas fotografias seriam seus manifestos, panfletos e programas. A conformação formal destas imagens traria toda a eloquência de um discurso redigido.

Na sequência do artigo, Rodchenko continuou sua argumentação, se dirigindo diretamente à Kushner:

The contemporary city with its multistory buildings, specially erected factories, plants, etc., two- to three-story-high windows, trams, automobiles, light and space advertisements, ocean liners, airplanes – all of the things that you so marvelously described in your article “One Hundred and Three Days in the West”, all of this, like it or not, has shifted the customary psychology of visual perception, though only a little.

It would seem that only the photo camera is capable of representing contemporary life.

But. ... The antediluvian laws of visuals thinking recognized photography as only a lower form of painting, watercolor, and prints with their reactionary perspectives. By the will of this tradition, a sixty-eight-story building in America is photographed “at the navel level”. The “navel”, however, is on the 34th floor. So they climb up onto a nearby building and shot the sixty-eight-story giant from the 34th floor. ...

Sovetskoe foto talks about the “photo-picture” as though it were something closed and eternal.

On the contrary. The object must be seen in several different viewpoints and positions, as though looking around it, and not as though peeking through one keyhole. It’s not photo pictures that should be made but photo moments of documentary, not artistic, value.

I shall summarize: in order to teach man to see from new viewpoints, it is necessary to photograph ordinary, well-known objects from completely unexpected viewpoints and in unexpected positions, and photograph new objects from various viewpoints, thereby giving a full impression of the object.³⁰¹

As transformações pelas quais o mundo moderno passou, causadas pela tecnologia da máquina que penetrou no cotidiano das pessoas, teriam transformado a percepção e tornado a visão frontal absolutamente ultrapassada. A câmera teria olhar privilegiado dentro deste mundo

³⁰¹ *Idem*, pp. 209-211.

transformado, por poder alternar pontos de vista, nos moldes da câmera-olho defendida por Vertov, em oposição à janela para a realidade de Alberti, ou o “espiar pela fechadura”.

A maior explicitação acerca de suas filiações ideológicas e o modo com o qual elas interagiam com sua prática fotográfica dada pelo artista em *Os caminhos da fotografia moderna* parece não ter sido o suficiente para os próprios membros do grupo LEF, pois na edição nº11 de *Novyi Lef* foi publicado outro artigo de autoria de Rodchenko sobre fotografia, *Advertência*³⁰², que se endereçava aos seus colegas do Fronte Esquerdo das Artes. Neste artigo, o artista parece tentar melhor definir as implicações políticas de seu fazer fotográfico:

Considering that the most important thing is what to shoot, and not how to shoot, certain comrades from LEF are warning against the “easelization” of experiment, against formalism in photography, and in so doing they fall into the trap of the aesthetics of ascetism and philistinism. The comrades must be shown that such a fetishization of fact is not only unnecessary but is damaging to photography.³⁰³

Em 1928 Rodchenko já havia percorrido um longo caminho em suas experiências artísticas: havia abdicado da pintura há alguns anos, voltando-se primeiro para a fotomontagem, em 1922, e depois definitivamente para a fotografia, em 1924. Antes disso, ainda, ele já havia declarado a morte da arte burguesa, personificada pela pintura, em 1921. Como pode-se ver neste último artigo redigido pelo artista dentro desta série publicada em *Novyi Lef*, sete anos depois esta sentença ainda valia, e os pressupostos que ela continha continuavam vivos, segundo Rodchenko, também em sua prática fotográfica:

We are fighting against easel painting not because it is aestheticized but because it is not contemporary, its representation is technically weak, cumbersome, unique, and cannot serve the masses.

We are not really fighting with painting (it will die out anyway), but with photograph that “looks like painting”, “looks like etching”, “looks like engraving”, “looks like drawing”, “looks like sepia tint”, “looks like watercolor”³⁰⁴.

³⁰² No original “Predosterezhenie”. RODCHENKO, A. *Warning! In* LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, p. 213. A mesma tradução ocorre em KHAN-MAGOMEDOV, S. O. *op. cit.* Porém, John E. Bowlit traduz o título deste mesmo artigo para *A Caution*, em PHILLIPS, C. (org). *op. cit.*, pp. 264-266.

³⁰³ RODCHENKO, A. *Warning! in* LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, p. 213.

³⁰⁴ *idem, ibidem.*

Percebe-se que o movimento que ele fez de se afastar da pintura de cavalete não foi pautado por motivos unicamente estéticos ou puramente artísticos. Para Rodchenko, a pintura morreria de qualquer modo, pois não dava conta das demandas do mundo moderno, movido pela máquina. A fotografia, por sua vez, como produto de uma tecnologia moderna, caracterizada pela reprodutibilidade seriada, estava assim em consonância com tal mundo, pois que era destinada e chegava com mais efetividade às massas através dos meios de comunicação. A acessibilidade da fotografia, pode-se perceber, foi o seu apelo junto a Rodchenko, que a viu como um meio artístico capaz de veicular também militância. A escolha em favor da utilização artística do meio fotográfico, conclui-se, teve por norte uma ação social antes de uma preocupação restrita apenas ao campo da beleza plástica. No entanto sua forma possuía valor para Rodchenko, uma vez que fotografias feitas nos moldes estéticos da pintura não lhe eram aceitáveis. Assim, o embate de sua militância em favor de uma aproximação às massas, uma preocupação que nos afigura ser social e política, se dava também, e de forma incisiva, dentro do campo estético. Ele continuou:

A poorly and simply photographed fact is not a cultural activity nor a cultural value in photography.

There's no revolution in the fact that instead of a portrait of a general, people have started photographing the workers' leaders with the same photographic approach as under the old regime or under the influence of the artistic West.

The revolution in photography was that the photographed fact – thanks to its quality, i. e., “how it's shot”, acted so strongly and unexpectedly with all the value specific to photography; that it was possible not only to compete with paintings but to show everyone a new, perfect way of discovering the world in science, technology, and the everyday life of contemporary humanity³⁰⁵.

Aqui, a defesa do uso da fotografia para fins de militância que já era presente, uma militância social que buscava seu contato com as massas, agora continuou a se manifestar. Uma mera fotografia de um fato qualquer, seja ele político ou não, não traria em si o potencial revolucionário que Rodchenko viu no meio fotográfico. Um retrato feito nos moldes da arte tradicional poderia tanto ser um retrato de um general quanto o de um líder trabalhista, que o seu valor político seria o mesmo. O caráter militante da fotografia, sua mensagem ou conteúdo político, residiria, portanto, na composição formal. A especificidade estética, as características

³⁰⁵ *idem, ibidem.*

próprias que a distinguem da arte tradicional, e em especial da pintura de cavalete, teriam um poder artístico maior para descortinar as mudanças pelas quais o mundo contemporâneo passava, com a sua utilização no campo da ciência, da tecnologia e mesmo da vida cotidiana. Fotografar uma sociedade socialista nos padrões da arte tradicional do mundo capitalista não faria sentido para ele. A fotografia teria um poder diferenciador: a possibilidade de trazer novos pontos de vista, que agiriam de modo “forte e inesperado” em seus observadores, mudando a relação destes com seu mundo. Assim, o artigo segue dizendo:

What to shoot – is something every photo group knows, but how to shoot – only a few know.

A worker shot “to look like Christ” or a “lord”, and a woman worker shot “to look like the Holy Virgin” speak about what is better and what is more important.

To put it simply, we must find, we are seeking, and we will find a new (don’t be afraid!) aesthetic, enthusiasm, and emotional tone for the photographic expression of our new social facts.

For us, a photo of a reconstructed factory is not just a photo of a building. The new factory in the photo is not a simple fact but a fact that is the pride and joy of the industrialization of the Land of Soviets, and we have to figure out “how to photograph” this.

We must experiment³⁰⁶.

Ele reforçou a idéia de que deveria haver uma ruptura formal da fotografia com a arte tradicional do ocidente. No entanto, e de modo mais relevante, ele afirmou aqui de forma explícita que o conteúdo artístico de uma fotografia traria em si um juízo valorativo. Deste modo, a importância de uma composição formal que coadunasse com os ideais sociais e políticos da sociedade soviética pós-revolucionária seria ressaltada. O tom de militância retornou, na forma de convite à mudança, esta militância se afigura política, pois que ela, ao apregoar um cuidado formal na composição das fotografias, o fez com a intenção de que estas imagens melhor exprimissem um ideário político que era novo, e que começava a se consolidar, que necessitava ser documentado. Qualquer leitura de sua obra fotográfica deveria, portanto, segundo o que foi dito pelo artista, partir da composição das imagens, deveria se dar no interior das próprias fotografias, pois nelas residiria a sua posição política e delas partiria sua ação política.

³⁰⁶ *idem, ibidem.*

O que se seguiu, no entanto, à publicação de *Advertência* foi uma breve réplica de Kushner ainda na edição nº11, em que o crítico afirmava ser a sua opinião, bem como a de outros membros do LEF, que Rodchenko estava equivocado ao dizer que o modo de se representar uma figura importante politicamente influenciaria na percepção desta figura pelas massas³⁰⁷. Em poucas palavras, o que Kushner defendeu é que se deveria, ao contrário do que advogou Rodchenko, priorizar o *quê* fotografar, em oposição ao *como*.

Para encerrar esta discussão pública e interna aos membros do grupo, o editor de *Novyi Lef*, Sergei Tretiakov, tornou a interferir por meio de um editorial também na edição nº11, afirmando que tanto Kushner quanto Rodchenko não estavam com a razão, pois, ao mesmo tempo que a fotografia não seria um mero reproduzidor de fatos sociais, mas possuiria um papel ativo na tradução, e por vezes elaboração destes, ela também não deveria manter-se somente ligada à preocupações de cunho estético, mas deveria voltar-se para uma atitude de contribuição com os objetivos do campo social, mais imediatos. Ele afirmou:

The Editor believes that both Rodchenko's "A Caution" and Kushner's response contain a radical mistake, one that comes from the disregarding the functional approach to photography.

For the functionalists, apart from the links of "what" and "how" (the notorious "form" and "content"), there is an even more important link – "why". This is the link that transforms a "work" into an "object", i.e., into an instrument of expedient effect.

From the functional standpoint both the choice of subjects (the what) and the choice of media for the design (the how) must be subordinate to a definite purpose. If this is overlooked you can argue a great deal, but your arguments won't lead anywhere.³⁰⁸

Toda esta polêmica que se estabeleceu em torno da concepção estética das fotografias de Rodchenko indica que elas, apesar de seu manifesto comprometimento com os ideais revolucionários, não estavam sendo compreendidas por parte de seus contemporâneos como fotografias revolucionárias, mas sim de forma oposta, como arte burguesa, ligada a preocupações meramente formais. O editorial de Tretiakov finalizou a polêmica, não porque ela tenha se esgotado, mas porque aquela foi a última edição da revista *Novyi Lef*, que encerrou-se no fim de 1928 e não viria mais a ser reativada. O debate sobre fotografia perdeu, entre os

³⁰⁷ KUSHNER, B. *Fulfilling a request*. in PHILLIPS, C. (org). *op. cit.*, pp. 267-269.

³⁰⁸ TRETYAKOV, S. *From the editor*. in PHILLIPS, C. (org). *op. cit.*, p. 270.

membros da vanguarda, o espaço em que havia se estabelecido. Restou viva apenas a revista *Sovetskoe foto*, que, haja vista a proibição da resposta de Rodchenko quando da publicação da carta anônima, não era um veículo aberto aos artistas de tendências de esquerda³⁰⁹.

O ano de 1928 viu modificações de grande importância acontecerem no trabalho fotográfico de Rodchenko. Foi um momento de virada. Aconteceram desde modificações técnicas, como a aquisição da câmera Leica; modificações de sua forma de trabalhar, mais voltada para as séries, e de seus objetivos, voltados para o fotojornalismo; modificações na concepção do papel da fotografia dentro dos grupos artísticos, que passaram a focar-se em visões realistas com vistas à propaganda; e modificações em sua forma de expressar-se, tendo que lançar mão do discurso escrito, os artigos impressos na revista do grupo LEF.

Como se viu, estas modificações são inter-relacionadas e implicadas umas às outras, dentro do grupo social dos artistas vanguardistas, que estavam elaborando seu mundo – o mundo novo onde habitaria o Novo Homem Soviético – a partir de uma negociação, uma adaptação e ajustamento, entre seus ideais utópicos e os rumos concretos que o país tomava.

Assim, uma outra interferência, externa ao âmbito da arte, destes rumos, teve papel fundamental nas modificações do fazer fotográfico de Rodchenko citadas acima. Com a morte de Lênin em 1924, Stálin foi consolidando sua posição na sucessão de líder do Partido Comunista, movimento que culminou com a expulsão de Trotski do Kremlin em fins de 1927, e a adoção do Primeiro Plano Quinquenal em 1928, pondo informalmente fim à NEP. Certamente estes acontecimentos causaram impacto nos artistas de vanguarda. Na sua maioria, e que foi o caso de Rodchenko, eles haviam iniciado o engajamento político das suas produções artísticas

³⁰⁹ Sobre os rumos que o debate e a fotografia tomou dentro dos grupos artísticos após o encerramento de *Novyi Lef*, Victor Burgin afirmou: “The editors’ comments received no known response. There were to be no further issues of *Novyi Lef*; with its demise the field of photographic criticism was left to *Sovetskoe Foto*. In 1931 *Sovetskoe Foto* changed its name to *Proletarskoe Foto*; never well-disposed towards the artistic left in photography, it now moved into a position of unremitting hostility, having become in effect the unofficial organ of ROPF (Russian Society for the Proletarian Photojournalist). In its initial manifesto of 1932, in *Proletarskoe Foto* No. 2, the newly formed ROPF took up the theme of the necessity for unity in the photographic sector (the CPSU itself, in this period of the first Five-Year Plan, was increasingly coming to view the sectarianism of the artists’ organizations as impeding the construction of socialism); ROPF accompanied its call for unity with the announcement of the initiation of a ‘bitter struggle’ against the leftists of the *Oktyabr* group, to which Rodchenko belonged.” BURGIN, V. *Photography, Phantasy, Function*. in BURGIN, V. (org). *op. cit.*, p. 179.

durante o período que ficou conhecido como o Comunismo de Guerra, adotando uma postura combativa e militante conforme demandavam as circunstâncias; meses depois presenciaram a criação da NEP, entendida por eles como uma capitulação frente ao capitalismo, e que na prática trouxe de volta parte dos ditames do mercado artístico. Apesar de muitos terem-na compreendido como necessária, o NEP foi julgada pelos artistas comprometidos com a revolução como uma traição, e, quando ela foi substituída por um plano grandioso que visava o progresso imediato, de pretensões de industrialização e criação de infra-estrutura em larga escala, bem como de retórica modernizante e pautada na máquina e na tecnologia, os artistas sentiram que seus esforços artísticos deveriam se voltar ainda com mais força para a propaganda, com o objetivo de envolver todo o país nestas reformas e construções³¹⁰. O realismo heróico e o fotojornalismo de propaganda ganhavam assim mais aceitação oficial, em detrimento da arte de experimentação vanguardista.

Ao acusarem Rodchenko de plagiar a estética moderna de fotógrafos ocidentais, seus detratores ligados aos grupos artísticos de direita, como a AKhRR e os fotógrafos e teóricos da *Sovetskoe foto*, sugeriram que a obra fotográfica do artista não possuiria originalidade criativa ou uma identidade estética. Por outro lado, ao acusarem Rodchenko de realizar fotografias apenas preocupadas com o *como* fotografar, e não com o *quê* ser fotografado, seus colegas de esquerda e do LEF sugeriram que a originalidade criativa de sua obra fotográfica tinha prioridade, em detrimento de sua função política.

3.

A comparação entre fotografias de Rodchenko e as de Albert Renger-Patzsch e de Moholy-Nagy, sugeridas na carta anônima publicada na revista *Sovetskoe foto*, não foi gratuita. Como vê-se nas imagens, elas possuem grande semelhança [Img. 4.22]. Em todas elas há o recurso formal dos ângulos oblíquos, dos pontos de vista partindo de baixo, retirando do quadro a linha do

³¹⁰ Tupitsyn afirmou: “With the approach of the first Five-Year-Plane, the need to encourage millions of workers to take part in the Plan’s grandiose economical transformations and to report news from the construction sites quickly and effectively boosted the role of the mass media. With this rapidly emerging situation, the importance of the photographic image was apparent, yet the question of what place many new magazines would give to the avant-garde photograph was an open one”. TUPITSYN, M. *op. cit.*, p. 35.

horizonte e lançando mão de um enquadre, fotometragem e profundidade de campo que tornam o conteúdo que há no quadro eleito pelo fotógrafo altamente geometrizado.

Estas semelhanças têm relação com a existência de um intenso intercâmbio entre a arte russa e a alemã, que ocorreu durante a década de 1920. A partir da viagem de Maiakovski, Brik, Pasternak e outros membros da vanguarda russa para Berlin em 1922, da qual se seguiram outras durante toda a década, houve, como já foi visto, um encontro entre os membros da vanguarda alemã, em especial os dadaístas, e os futuristas russos que em 1923 uniram-se no grupo LEF.

Tal viagem foi possível pois, a partir de 1922, com o fim dos conflitos seguintes às revoluções de fevereiro e outubro de 1917, houve a reabertura da Rússia para o ocidente, iniciando assim um intenso intercâmbio entre a Alemanha e a França, principalmente. Este intercâmbio aconteceu em grande parte dentro dos moldes das pretensões universalistas da arte moderna, e no caso da arte russa, se deu entre os mais diversos artistas de tendências construtivistas, não só os futuristas, e por meio de importantes exposições³¹¹, publicações de

³¹¹ Uma das mais importantes e abrangentes exposições fotográficas, a *Film Und Foto*, teve lugar em Stuttgart, de 19 de maio a 7 de julho de 1929, e uniu fotografias da França, Alemanha, Estados Unidos, Holanda. Rodchenko participou com seis imagens. Segundo Margolin, no entanto, a intenção soviética era apresentar uma produção uniforme, mascarando as divergências estéticas que estavam à flor da pele no que se referia à fotografia, como pode ser visto pela contenda envolvendo as opções estéticas de Rodchenko. Para Margolin, “As a result, Rodchenko was not singled out for the German audience as a fighter for new viewing positions, which would have indicated important parallels and distinctions between his work and the ‘new photography’, although it would also have confused the situation since the discourse of the ‘new photography’ was so clearly resistant to the political relevance of a picture’s subject matter.” MARGOLIN, V. *op. cit.*, p. 160. Segundo Andreas Haus, a exposição foi um marco da fotografia moderna, e da *New Vision* alemã em particular. O autor afirmou: “The exhibition was not concerned with what was ‘artistic’ in photography; it covered instead all aspects of the new ‘medium’ of communication, including film. These were individual photographers, sometimes arranged according to nationality, and groups formed around schools of applied arts. The general conception related most closely to the views of Moholy-Nagy, while the graphics were overseen by Tschichold. Lissitzki was in charge of the exhibits from the Soviet group. The first room was devoted to historical photographs, including those of Atget, and to general categories, such as radiography, astronomy, and enlargements. Two weeks in June were dedicated to film screenings, organized by Hans Richter. The American group, represented by Edward Weston and Steichen, included Abbott, Bruehl, Cunningham, Outerbridge, Sheeler, and Brett Weston. The French contribution (probably put together by Man Ray and Christian Zervos) included F. Henri, Hoyningen-Huene, Kertész, Krull, Lotar, Man Ray, Maximilien Vox, and Tabard. From the Netherlands were shown works by Schuitema and Zwrat, and from the U.S.S.R., Alpert, Klutis, Ignatovich, Rodchenko, Schaichet and Lissitzky. However, not surprisingly, the largest number of contributors were German: Baumeister, Bayer, Biermann, Burchartz, Erfurth, Andreas Feininger, Finsler, Grosz, Heartfield, Hoch, Lerski, Lucia Moholy, László Moholy-Nagy, Peterhans, Alice and Oscar Nerlinger, Renger-Patzsch, Schwitters, Stone, Umbo, Paul Wolff, Zielke, the Bauhaus group – including Marianne Bradtand Lux Feininger – and others schools. Cecil Beaton was also represented.” HAUS, Andrea. *Film und Foto, Stuttgart, 1929. in* FRIZOT, M. (org) *op. cit.*, p. 466.

livros e um grande fluxo de revistas que apareceram entre 1922-1923. O construtivismo se tornou, assim, um movimento internacionalizado, apesar de heterogêneo. Dawn Ades afirmou:

Several factors contributed to the success of international Constructivism. Many of its leading theorists and artists had a pedagogical role. At the Bauhaus, Gropius and Moholy-Nagy among others, a new generation of designers was trained. For a while, too, van Doesburg had a rogue school at Weimar where he was an important influence in turning the Bauhaus away from the expressionist individualism of Johannes Itten toward the De Stijl version of Constructivism. Second, a number of large international exhibitions were held (of printing at Cologne in 1928, and photography at Stuttgart in 1929, for example) whose catalogues, posters, and so on were designed by a range of constructivist designers. These international exhibitions had a dynamism lost from similar exercises today. Then, there were comparatively good relations with industry, which the Werkbund helped to foster. Finally, there was a steady flow of publications. In 1923, to take the peak year for reviews, there were *Mertz*, *Mécano*, *Veshch*, *De Stijl* (published, as it said on the cover, simultaneously in Leiden, Hanover, Paris, Brno, Vienna and Warsaw), *G* and *MA*. From 1925 until 1931 fourteen Bauhaus books were published that were planned and edited by Gropius and Moholy-Nagy. Not only the Bauhaus staff but leading architects and artists all over Europe, including van Doesburg, Moholy-Nagy, Malevich, Schlemmer and Kandinsky contributed theoretical essays.³¹²

O internacionalismo da vanguarda fez parte de seu programa artístico desde o início. Em maio de 1922, houve uma reunião do Congresso Internacional de Artistas Progressistas, em Dusseldorf. Estavam presentes Hans Richter, representando a revista *G*, cuja primeira edição ainda estava sendo gestada na Alemanha. Kurt Schwitters foi como representante da revista alemã *Mertz* [Img. 4.24], que ele editava, assim como Theo van Doesburg representou a holandesa *De Stijl*. El Lissitzki estava presente representando sua revista *Veshch* [Img. 4.23], que editava juntamente com Ilia Ehrenburg na Rússia, e Moholy-Nagy foi representar a revista húngara *MA*. Na ocasião, estes participantes redigiram juntos uma declaração que foi publicada em *De Stijl* que afirmava que eles “Will no longer be tossed about between the two societies, one of which has no need of them, and the other which does not yet exist, and that they will be in a position to transform the present world”³¹³.

³¹² ADES, D. *Function and Abstraction in Poster Design*. In ADES, D. (org). *op. cit.*, p. 59.

³¹³ FOSTER, Stephen C. *Hans Richter: Activism, Modernism, and the Avant-garde*. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 258.

Estas revistas, propagadoras do construtivismo dentro e fora de seus países, foram grandes aliadas para a irradiação das idéias específicas ao construtivismo soviético para os demais países da Europa. Da mesma forma, o grupo russo ganhou ao trazer para a seu país as mais abrangentes idéias estéticas. Como na declaração dos representantes das revistas de vanguarda, a intenção era unir a ideologia que movia a arte da Rússia revolucionária, em que o artista teria outros papéis mais ligados ao mundo da vida e não ao da arte, e a intenção transgressora da estética européia. Tal intenção foi posta em prática não apenas nas publicações das revistas que divulgavam a arte de vanguarda de cada país, mas também as colaborações, em cada uma destas publicações, entre os artistas de diferentes países³¹⁴.

El Lissitzki foi um dos artistas russos que mais transitou entre as vanguardas, não só na alemã como por toda a Europa. Na primeira edição da revista que editou com Ilia Ehrenburg, publicada com textos em russo, alemão e francês, a *Veshch / Objet / Gegenstand*, de 1922, Lissitzki afirmou a intencionalidade deste intercâmbio, após o período em que a Rússia permaneceu praticamente isolada, e que destacou o programa construtivista a nível internacional:

... The appearance of *Veshch* (Object) is an indication of the fact that the exchange of 'objects' between young Russian and west European masters has begun. Seven years of separate existence have shown that the community of the tasks and the aims of art in different countries is not something that exists by chance. We are standing in the dawn of a great creative era.³¹⁵

Além de seus editores, Ilia Ehrenburg e El Lissitzky, este também responsável pelo *design*, colaboraram com textos e ilustrações, apenas nestes números 1-2, entre outros, Victor Chklovski, Vladimir Maiakovski, Boris Pasternak, Sergei Esenin, Aleksandr Kusikov, Nikolai

³¹⁴ Dawn Ades elenca algumas destas colaborações: "... The special number of Kurt Schwitters's periodical *Merz*, which he designed with El Lissitzky, Schwitters's *Merzbau* in Hannover, (van Doesburg's) "X-builden" (x-picture) poems in *De Stijl*, the four issues of Bonset/van Doesburg's *Mécano*. Nor is the dada connection established exclusively through the double participation of Schwitters and van Doesburg in the two movements. Dadaists in Paris like Georges Ribemont-Dessaignes, Francis Picabia and Paul Eluard contributed to *Mécano*, as did Max Ernst from Cologne, Raoul Hausmann from Berlin. Arp and Tzara contributed to both *Mécano* and to the ex-dadaist Hans Richter's periodical *G*. Richter, now working largely in film, established through the pages of *G* a striking communality of spirit between Constructivism and dada, illustrating, for example, Duchamp's optical disc machine and including poems by Jean Arp and Hausmann as well as articles by Lissitzky, Malevich, Mies van der Rohe and others." ADES, D. *op. cit.* In ADES, D (org). *op. cit.*, pp. 56-57.

³¹⁵ *Idem*, p. 56.

Punin, Igor Glebov, Valentin Parnakh, Charles Vildrac, Iwan Goll, Jules Romains, Gino Severini, Albert Gleize, Theo van Doesburg, Fernand Leger, Jacques Lipchitz, Le Corbusier e Richard Eggerling³¹⁶.

As notícias, as inovações e os desdobramentos artísticos, que chegavam rapidamente ao conhecimento das vanguardas mais distantes, carregaram também o desenvolvimento da estética fotográfica pautada pelos ângulos oblíquos, que ganhou força e unidade formal e teórica ao mesmo tempo com Rodchenko na Rússia, e com Moholy-Nagy e Renger-Patzsch na Alemanha.

As revistas ilustradas possuíram um papel de importância dentro deste desenvolvimento, uma vez que alguns dos artistas que mais praticaram a fotografia feita a partir de pontos de vista deslocados foram, antes de serem fotógrafos, vanguardistas que dominaram o meio da fotomontagem. Na opinião de Peter Galassi, a fotografia para as vanguardas do período entre-guerras na Europa não era unicamente entendida como um instrumento de retratação fiel da realidade, mas sim um meio fluido, que deveria ser investigado e perscrutado em todas as suas possibilidades técnicas. Era uma imagem técnica, e não uma fotografia com *aura*. A maciça presença de imagens fotográficas na imprensa possibilitou a estes artistas uma boa fonte de matéria prima no estilo *ready-made*. Assim, espelhando o mesmo caminho que Rodchenko percorreu, a vanguarda européia entrou em contato com a fotografia por meio do fotograma e da fotomontagem, feitos sem a necessidade da câmera. A partir de meados da década de 1920, no entanto, estes artistas foram se apropriando da câmera, e a fotografia única passou a ter espaço privilegiado, porém carregando traços da estética da fotomontagem, como os closes fechados e os ângulos deslocados – o que, segundo Galassi, tornou-se conhecido como *Nova Visão* na fotografia européia³¹⁷. Ele afirmou:

³¹⁶ Para uma reprodução digital de algumas páginas desta revista, em que são citados os nomes dos artistas, ver <http://www.antiqubook.com/boox/booksy/01689R.shtml>. Acesso em 18/06/2008.

³¹⁷ Galassi continua seu argumento afirmando que tal postura da vanguarda européia foi o extremo oposto da adotada pelos fotógrafos norte-americanos. A diferença entre as posturas concernentes à estética fotográfica entre estes dois continentes foi descrita do seguinte modo pelo autor: “Unlike their American contemporaries, who made a fetish of photography’s purity and precision, the Europeans approached the medium with cavalier abandon”. GALASSI, P. *op. cit.* in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p. 113.

In both phases, the new photographic vocabulary spread with astonishing rapidity, becoming common property not only of the sophisticated avant-garde but of the mass vernacular. Photocollage was ubiquitous throughout systems of high and low culture by the mid-1920s – only five or six years after its identity as an art form had gelled. Before 1925, an avant-garde aesthetic of camera photography had yet to coalesce; by 1929, it was simultaneously codified in the massive *Film und Foto* exposition in Stuttgart [Img. 4.25] and celebrated in the pages of the popular press. The speed with which the aesthetic took hold is central to its meaning, and it obviates any argument over who invented the photogram or the photocollage, or who made the first picture from above or below. The rise of photographic modernism in Europe was not a case of radical discovery by a sophisticated elite but of a potent, chaotic vernacular embraced by an eager avant-garde whose disciplined creations were rapidly reabsorbed.

An indispensable touchstone of this process was Moholy's *Malerei, Photographie, Film* (Painting, Photography, Film), published by the Bauhaus in mid-1925. The book is at once a sophisticated manifesto and an accessible primer, its message articulated more through its illustrations than through its somewhat awkward text.³¹⁸

Na metade da década de 1920, tanto o livro *Pintura, fotografia, filme* de Moholy, quanto *América: o livro de imagens de um arquiteto*, de Erich Mendelsohn (1895-1953), trouxeram fotografias feitas a partir de ângulos oblíquos, e chegaram logo ao conhecimento de Rodchenko no período em que ele estava consolidando seu fazer fotográfico [Imgs. 4.26 a 4.28].

América trouxe imagens da arquitetura norte-americana feitas ou selecionadas pelo arquiteto moderno alemão. Foi publicado em Berlin em 1926, e resenhado por El Lissitzki na revista soviética de arquitetura *Stroitel'naya promyshlennost* (Indústria da construção) no mesmo ano. Nesta resenha que publicou sobre o livro de Mandelsohn, El Lissitzki chegou a afirmar que, “In order to understand some of the photographs you must lift the book over your head and rotate it. The architect shows us America not from a distance but from within, as he leads us into the canyon of its streets”³¹⁹ [Imgs. 4.27].

Em seu artigo *Os caminhos da fotografia moderna*, Rodchenko lançou mão de imagens como exemplos para elaborar uma passagem de seu argumento. Duas delas são imagens que estão neste livro do arquiteto alemão, uma apenas selecionada por ele, outra de sua autoria, realizada a partir de ângulo oblíquo [Img. 4.26]; outra ainda, traz a imagem de um bombeiro no

³¹⁸ *Idem, ibidem.*

³¹⁹ LISSITZKY, El. *The architect's eye*. in PHILLIPS, C. (org). *op. cit.*, pp. 221-222.

topo de uma escada que se projeta, metros abaixo, do caminhão de salvamento [Img. 4.29]. Partindo destas imagens, Rodchenko escreveu:

In conclusion, I will include several photographs to illustrate my assertions. Pictures of one and the same building have been included on purpose.

The first is taken from the American album *Amerika*. They were photographed in the most stereotypical way. They were hard to photograph since the neighboring buildings were in the way, and so they were touched up by drawing.

This is what is usually done. This is how American and Americans are imagined by Europeans educated by the laws of correct perspective. This is what, in reality, is impossible to see.

The second group of pictures of this same building – are by the “left” German architect Erich Mendelsohn. He photographed honestly, as an ordinary person on the street would see the buildings.

Now here’s a fireman. The viewpoint is the most real. That’s how you would see him from a window. But how striking it is. And it’s possible that we often look at things like this, but don’t see them.³²⁰

Por sua vez, *Pintura, fotografia, filme*, sua primeira edição publicada em 1925, é constituído por duas partes. Uma primeira parte escrita, em que Moholy-Nagy expôs sua visão sobre fotografia – um aparato científico que altera nossa percepção, que faz com que “enxerguemos o mundo com olhos completamente diferentes”³²¹. E uma segunda parte, constituída inteiramente por imagens escolhidas pelo autor. Ele ainda não fotografava à época do lançamento da primeira edição do livro, portanto estas imagens são de outros fotógrafos modernos, ou, na maioria, os mais variados tipos de fotografias de anônimos: científicas, ou retiradas da imprensa. Uma das imagens que o livro de Moholy-Nagy trouxe publicada foi justamente a fotografia da *Chaminé*, de Renger-Patzsch [Img. 4.30], que Rodchenko afirmou ter usado como referência para a realização das imagens dos *Pinheiros*.

Como Moholy-Nagy e os fotomontadores europeus, também Rodchenko montou um arquivo de imagens de anônimos, grande parte retirada da imprensa. É de se supor que a fotografia do bombeiro no topo da escada publicada em *Os caminhos...* tenha saído deste arquivo, que ele denominou *revarkhiv*³²². Deste modo, o artista russo estava em contato não só

³²⁰ RODCHENKO, A. *The paths of contemporary photography*. In LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, pp. 211-212.

³²¹ MOHOLY-NAGY, Lázsló. *Painting, Photography, Film*. Cambridge: MIT Press, 1969, p. 29.

³²² Segundo Galassi, “The *revarkhiv* consisted of dozens of photographs in the matter-of-fact style of newspaper photography, many or most of them anonymous, showing scenes from the Revolution and its aftermath. Rodchenko

com as mais recentes teorias e desdobramentos do meio fotográfico, através dos livros lançados por seus colegas, mas também com a profusão de fotografias vernaculares, ainda que desconsideradas dentro do meio artístico, que eram as imagens da imprensa ilustrada.

A estética fotográfica dos ângulos oblíquos foi se consolidando, desta forma, sem fronteiras entre os países e sem fronteiras entre a alta e a baixa arte, sendo produto de um contato estreito entre estes artistas. Nesta situação não caberia, portanto, falar em um inventor ou um artista único criador da visão a partir de pontos de vista deslocados na fotografia³²³.

Simon Watney afirmou, no entanto, que foi próprio da arte da vanguarda russa em especial, o cunho ideológico que a teoria do estranhamento – desenvolvida, como foi visto, pelos futuristas russos – conferiu à estética fotográfica dos ângulos oblíquos³²⁴. Rodchenko teria se apropriado deste tipo de ângulo de visão, e o desenvolvido a partir de uma linguagem fotográfica própria, que uniu dentro da imagem sua conformação estética e um ethos político – não só uma posição ideológica como também um agir político, que o artista acreditava ser capaz de realizar por meio da arte engajada. Este ethos político, ou conjunto de crenças que foi capaz de, neste momento, transformar tanto a arte quanto a política em um programa total, que englobou todos os aspectos da vida, seria a principal característica da fotografia de Rodchenko, que o distinguia de Moholy-Nagy e Renger-Patzsch³²⁵.

A estética da teoria do estranhamento aplicada à fotografia, como foi desenvolvida por Rodchenko, fez igualmente o caminho de volta para a Europa, dentro do espírito de grande comunicabilidade e pretensões universais das vanguardas e da arte moderna. Porém, este seu retorno foi em parte matizado pela compreensão do historiador da arte Franz Roh, que a

and Stepanova purchased the collection from the Soviet film agency Sovkino in 1926, and added to it occasionally for a number of years. Rodchenko used one of the *revarkhiv* pictures to the cover of *Novyi Lef* nº3 of 1927, and reproduced a number of them in the magazine itself ...” GALASSI, P. *op. cit.* in DABROWSKI, M., DICKERMAN, L. *op. cit.*, p.133 nota 23.

³²³ Peter Galassi afirmou: “There is little question that *Malerei, Photographie, Film* reached Rodchenko very quickly, and it is conceivable that the book’s oblique views provided the catalyst for the apartment-building series he made in the fall of 1925. But to raise the possibility is to risk both exaggerating its importance and missing its point. The great significance of Moholy’s book in this context is not that it may have inflected one aspect or another of Rodchenko’s unfolding photographic experiment, but that it summarized in coherent form an understanding of the medium that both artists shared – and did so at a crucial point, when their enthusiasm for photography as multivalent process was broadening into a new style of camera imagery.” *Idem*, pp. 114-115.

³²⁴ Ver Capítulo 3, parte 2.

³²⁵ WATNEY, S. *op. cit.* in BURGIN, V. *op. cit.*, pp. 155-175.

defendeu como uma afirmação de que homens na vida convencional teriam uma visão convencional, e não a experiência real dos objetos. Para ele a fotografia teria este caráter dual de, ao mesmo tempo mostrar as coisas que estão ao alcance de todos, mas que apenas alguns de olhar privilegiado, os fotógrafos, conseguiriam ver. A fotografia traria, desta forma, “On the one hand the joy of reality, of the most exact possible ‘recognition’ of a piece of reality; on the other hand, the subtle pleasure in what is strange, hidden, unusual in this same surrounding world”³²⁶. Para Watney, esta leitura particular da teoria do estranhamento, um tanto elitizante, que Roh disseminou pela Europa, teria sido apropriada de modo a dissolver suas características e implicações políticas. O autor argumentou sobre este esvaziamento de significado afirmando que “What should be noted, however, is that while Roh held a theory of perception which contrasted ‘conventional’ views of the world to ‘actual experience’, this was not connected to any larger view of the social roles of photography”³²⁷.

Esta teoria teria assim perdido o seu caráter ético, de uma postura política que transcende esta esfera e engloba todos os âmbitos da vida, passando a ser lida e aplicada pelos ocidentais apenas como um estilo estético, uma voga que conferia a chancela de moderna à imagem produzida segundo seus preceitos. Continuando seu raciocínio, Watney afirmou que “*Making strange* had become annexed as a style, a ‘look’ to photographs which was resolutely ‘modern’ but at the same time innocent of any theory of ideology”³²⁸.

Para Walter Benjamin, em *O autor como produtor*, de 1934, esta estetização já era visível, em especial dentro da *Nova Objetividade*, um movimento artístico que se desenvolveu na pintura e na fotografia alemã, que pregava uma representação mais realista, em oposição à arte abstrata e ao expressionismo. Na fotografia ela teve como principal nome Albert Renger-Patzsch, cujas imagens possuem um cuidado grande com a iluminação, foco e profundidade de campo, visando a preservação dos detalhes das formas fotografadas. Para Benjamin, este tipo de imagem operou uma tal reificação da estética fotográfica, que colocou em cheque todos os ideais defendidos pela arte engajada:

³²⁶ ROH, Franz. *apud* FRIZOT, M., HAUS, A. *op. cit.* In FRIZOT, M. *op. cit.*, p. 459.

³²⁷ WATNEY, S. *op. cit.* in BURGIN, V. *op. cit.*, p. 167.

³²⁸ *Idem, ibidem.*

Mas acompanhemos um pouco mais longe a trajetória da fotografia. Que vemos? Ela se torna cada vez mais matizada, cada vez mais moderna, e o resultado é que ela não pode mais fotografar cortiços ou montes de lixo sem transfigurá-los. Ela não pode dizer, de uma barragem ou de uma fábrica de cabos, outra coisa senão: o mundo é belo. Este é o título de conhecido livro de imagens de Renger-Patzsch, que representa a fotografia da “Nova Objetividade” em seu apogeu. Em outras palavras, ela conseguiu transformar a própria miséria em objeto de fruição, ao captá-la segundo os modismos mais aperfeiçoados.³²⁹

Mas tal apreensão contra a reificação que a fotografia de Renger-Patzsch representou já estava presente nos escritos de Benjamin desde 1931, quando ele escreveu sobre o fotógrafo, ainda que não de forma aberta, em *Pequena história da fotografia*. Nesta passagem, muito provavelmente ele fez menção à imagem do fotógrafo alemão que retrata tigelas de sopa [Img. 4.31]. Segundo ele:

Se a fotografia se libera de certos contextos, obrigatórios para um Sander, uma Germaine Krull, um Blossfeldt, se ela se emancipa de todo interesse fisionômico, político e científico, ela é considerada “criadora”. A tarefa da objetiva será a “visão simultânea”; o panfletário fotográfico aparece. “O espírito, dominando a mecânica, reinterpreta seus resultados mais exatos como símbolos da vida”. Quanto mais se propaga a crise da atual ordem social, quanto mais os momentos individuais dessa ordem se contrapõem entre si, rigidamente, numa oposição morta, tanto mais a “criatividade” – no fundo, por sua própria essência, mera variante, cujo pai é o espírito de contradição e cuja mãe é a imitação – se afirma como fetiche, cujos traços só devem a vida à alternância das modas. Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda. Sua divisa é: “o mundo é belo”. Nela se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens com uma luta [sic] de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Essa fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento. Mas, se a verdadeira face dessa “criatividade” fotográfica é o reclame ou a associação, sua contrapartida legítima é o desmascaramento ou a construção. Com efeito, diz Brecht, a situação “se complica pelo fato de que menos do que nunca a simples *reprodução da realidade* consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo –, não mais se manifestam. É preciso, pois, *construir* alguma coisa, algo de *artificial*, de *fabricado*”.³³⁰

³²⁹ BENJAMIN, W. *O autor como produtor*. In BENJAMIN, W. *op. cit.*, pp. 128-129.

³³⁰ BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*. in BENJAMIN, W. *op. cit.*, pp. 105-106. Neste caso o tradutor escreveu “infinitas montagens com uma luta de conservas”. Em uma tradução para o inglês, no entanto, que consta do livro de Steve Edwards, a mesma passagem é escrita de forma que o sentido, em vez de apontar para “lutas de conserva”, diz “potes de sopa”, ou “soup can”. Ver EDWARDS, Steve. ‘*Profane Illumination*’: *Photography and*

Esta parte final do escrito de Benjamin foi usada por Watney em uma passagem sua comentada aqui, no Capítulo 2. Nesta passagem, o autor a aproxima do fazer fotográfico de Rodchenko como um fazer construtivo, que fabrica, que cria uma nova visualidade. Este fazer se separa deliberadamente do real, da representação realista, para não correr nenhum risco de ser entendido como uma janela para o real, no estilo de Alberti, mas sim como o olhar de uma máquina, destacado do olhar humano. Um olhar que estabeleceria uma relação ativa com o mundo ao seu entorno, um olhar que possuiria uma posição política e um discurso engajado.

Este discurso, no entanto, não parece estar presente nas fotografias de Moholy-Nagy, por mais próximas que as características visuais de suas fotografias sejam das do artista russo.

Moholy-Nagy afirmou em seu livro *Pintura, fotografia, filme* uma forte crença na superioridade da representação fotográfica frente à pintura e às demais artes tradicionais. Ela teria para ele o papel de ajudar na compreensão do mundo moderno através do apelo à sensorialidade, tornando-se o meio mais adequado para captar as novas formas e materiais, parte das quais a arquitetura moderna incorporou nas cidades; mas seria também, especialmente, capaz de captar melhor o mundo moderno criado pelas máquinas, por ser a fotografia ela mesma o produto de uma técnica.

Porém, utilizando-se dos ângulos oblíquos como uma estética dissociada da política, ele esvaziou de sentido o léxico fotográfico que Rodchenko havia estabelecido com a teoria do estranhamento. Apesar de sua crença pedagógica na imagem técnica, e na ênfase que deu ao aparato, semelhante ao olho-câmera de Vertov e sua apropriação por Rodchenko, o uso da fotografia por Moholy-Nagy com pretensões científicas, e sua investigação da percepção humana, permaneceram ainda dentro do âmbito tradicional da arte, não buscaram um rompimento radical deste âmbito de forma tão sistemática quanto Rodchenko. A forma, para Moholy-Nagy, não possuía um significado intrínseco, ou, em última instância, como para o russo, não trazia uma eloquência, um discurso e uma ação dirigida ao mundo da vida, mas sim desenvolvia um papel de composição – ainda que passível de revelar algum modo de percepção de seus observadores. O maior papel da forma para ele [Imgs. 4.34 a 4.37] teria a – inaceitável,

Photomontage in the USSR and Germany. in EDWARDS, S., WOOD, P. *Art of the Avant-Gardes*. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p. 412.

para Rodchenko – tarefa de conferir harmonia, beleza, lirismo e sutileza para a imagem. Deste modo, a ênfase na máquina, sem a sua contrapartida política, se tornou uma ênfase fetichista³³¹.

As semelhanças formais, no entanto, entre a obra fotográfica de Rodchenko e Moholy-Nagy, em especial justamente a ampla utilização dos ângulos oblíquos, alimentam até hoje o debate sobre a influência que um artista teria exercido sobre o outro, ainda que de forma inconclusiva³³².

Lado a lado, podem-se perceber as semelhanças que trazem *Preparando-se para passeata* [Img. 4.41] de Rodchenko, e *Primavera* [Img. 4.42] de Moholy-Nagy – ambas as fotografias de 1928. Segundo Victor Margolin, as duas imagens apresentam características temáticas, formais e técnicas da fotografia moderna dos anos 1920³³³. As duas mostram cenas urbanas e cotidianas,

³³¹ Simon Watney afirmou: “In this respect the Hungarian photographer Moholy-Nagy represented a powerful strand in European photography, directing his position from a Constructivist rather than Productivist model which, with its semi-mystical emphasis on materials, laid a heavy stress on the physical inadequacies of the human eye. *Making strange* thus passed into the territory of a more rigorously science-orientated theory of knowledge which regarded technology as a direct extension of ‘natural’ vision, in a manner which looks back to Vertov and Rodchenko as well as forward to the technological determinism of Marshal McLuhan in the 1960s.” WATNEY, S. *op. cit.*, in BURGIN, V. *op. cit.*, pp. 167-168.

³³² Especula-se sobre o conhecimento que os artistas possuíam sobre a obra um do outro. Michel Frizot e Andreas Haus afirmam que Moholy-Nagy teria sido motivado não apenas esteticamente, mas também teoricamente pelo ambiente criativo do colega russo, especialmente pelo produtivismo, que tinha em B. Arvatov, membro do LEF, um de seus principais expoentes: “In Berlin, which had responded with enormous hope to ideas of revolution and where Russian artists like Lissitzky stayed frequently from 1919, Russian films and photography became models for a generation of young artists. To this was added the theory formulated in Rússia of ‘production art’, according to which the artist’s activity should be inspired by technical productivity, exploiting the ‘elemental’ properties of matter and machines. Profoundly influenced by these ideas, the Hungarian Constructivist László Moholy-Nagy was invited to the Weimar Bauhaus by Walter Gropius in 1923”. FRIZOT, M., HAUS, A. *Figures of Style in FRIZOT, M. op. cit.*, p. 461. Victor Margolin aprofunda o debate, afirmando que “Moholy-Nagy included one of Rodchenko’s metal sculptures in the *Book of New Artists* which he edited with Lajos Kassák in 1922. He most likely saw several works by Rodchenko in the First Russian Art Exhibition at Berlin’s Galerie Van Diemen the same year. His familiarity with Rodchenko’s early Constructivist art is clearly evidenced in the letter he sent Rodchenko in December 1923, inviting him to write a short volume on Constructivism as the first in a new series of Bauhaus books. But the volume did not materialized. In a 1928 essay, ‘Downright Ignorance or a Mean Trick?’ Rodchenko wrote that ‘Moholy-Nagy, once a leftist, non-figurative painter, has asked me several times to send him my photographs. He knows them very well and he values my work.’ (...). Rodchenko does not refer to Moholy-Nagy’s work in his writings before 1928, but he knew Moholy-Nagy’s book *Malerei, Photographie, Film*, which was first published in 1925, and in a second edition with the title *Malerei, Fotografie, Film*, in 1927. An inscribed copy, probably of the later edition, was found in Rodchenko’s library”. MARGOLIN, V. *op. cit.*, p. 125. O próprio Rodchenko afirmou no artigo mencionado por Margolin a esterilidade de se pautar somente neste tipo de comparação: “Only a illiterate person could talk about ownership of a point [ponto de vista]. If they say about pictures shot from the ‘top down’ or the ‘bottom up’ that they are after Rodchenko, one needs to simply explain the illiteracy of such a statement and acquaint the person with contemporary photography, showing the pictures of the best masters from different countries”. Aqui a tradução do artigo é para LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, p. 204.

³³³ A comparação destas duas imagens foi sugerida por Victor Margolin, em MARGOLIN, V. *op. cit.*, p. 124.

faltando à *Primavera*, ainda mais do que à *Preparando-se...*, um acontecimento que despertasse com mais ênfase a atenção do observador das imagens. Tanto uma quanto outra apresentam o deslocamento do ponto de vista central para uma vista de cima para baixo, com a linha do horizonte suprimida; ambas as composições são fortemente geométricas, nos dois casos com as ruas singrando o enquadre na diagonal. Da mesma forma, pelo enquadre inusitado, estas imagens ostentam a inovação técnica que permitiu às câmeras fotográficas tamanho e peso menores, tornando-as mais portáteis.

Mais significativas que as semelhanças, no entanto, são as diferenças entre as duas imagens. Olhando novamente com mais cuidado as duas fotografias acima, pode-se perceber algumas diferenças dentro de suas construções estéticas. Na imagem feita por Rodchenko, ao contrário da de Moholy-Nagy, há um evento social acontecendo, ainda que um evento que fazia parte do cotidiano dos alunos de uma instituição de ensino russa, a VKhUTEMAS. A rua aqui não é apenas o palco de um caminhar solitário, ainda que formalmente impactante, mas é também um local de atividade e convívio, em que Rodchenko mostra fileiras de pessoas onde Moholy-Nagy mostra uma fileira de carros estacionados. Outra diferença entre as duas imagens, no entanto, é ainda mais fundamental do ponto de vista do comprometimento do artista com os ideais políticos. Enquanto que na fotografia de Moholy-Nagy há apenas algo que é visto, na de Rodchenko há também alguém que vê implícito na imagem: ao incluir no primeiro plano o prédio com varandas e pessoas nas varandas, ele inclui também a segunda condição material da feitura desta fotografia, o prédio de cima do qual o fotógrafo posicionou-se para fazê-la. *Primavera* pode muito bem ser entendida como um flagrante casual, bem como o produto de uma visão sem olho que a vê, uma janela para o mundo nos moldes da tradição visual e da história da arte. Sobre *Preparando-se para passeata*, no entanto, não se pode dizer a mesma coisa. A própria conformação estética aqui comunica o que o artista defende: enquanto a vista de cima para baixo foi na fotografia de Moholy-Nagy uma escolha que conferiu beleza plástica, quase um caráter etéreo ou de lirismo para a imagem, no caso de Rodchenko isso não ocorreu. A dureza das linhas geométricas, pelo contrário, foi acentuada por este ângulo de visão. As duas imagens buscam uma resposta sensorial do observador, porém, enquanto que *Primavera* faz esta busca por meio de um apelo ao sentido da contemplação de uma imagem bela, poética, a

fotografia do russo apela ao sensorial que será apreendido e racionalmente decodificado e compreendido, daí sua dureza, sua recusa ao poético. Esta dureza talvez possa remeter, assim, à dureza de um soldado em luta no fronte, à dureza de uma batalha utópica que se estava operando com a finalidade de consolidar o novo mundo e o Novo Homem, ou seja, a construção da possibilidade de se vivenciar, hoje, o futuro.

Da mesma forma, a **Img. 4.36**, uma fotografia feita pelo húngaro após a mudança da Bauhaus para Chicago, nos Estados Unidos, mostra de cima para baixo, praticamente a noventa graus do solo, um estacionamento de carros. As linhas que foram formadas pelos pneus dos carros na neve foram transformadas em um desenho, como formas líricas e engendradas acidentalmente. Tanto é assim, que mais tarde esta imagem pode tê-lo inspirado para a feitura de um desenho [**Img. 4.37**], como aponta A. Haus³³⁴. Por outro lado, os traços visíveis nas ruas, a partir de um posicionamento também de cima para baixo, da **Img. 4.40**, de Rodchenko, são feitos pelo metal dos trilhos do bonde. Elas são precisas e bem traçadas, são o resultado de um estudo de engenharia, enquanto que as de Moholy são frutos do acaso.

Nas **Img. 4.34 e 4.38** há a possibilidade da contraposição entre uma fotografia de Moholy-Nagy e uma de Rodchenko. Na imagem deste, um guarda está posicionado à frente de uma estrutura metálica, a Torre Sukov, uma torre de rádio. Na de Moholy, duas crianças aparecem atrás das linhas de metal de uma grade. Pode-se ver na imagem de Rodchenko ressaltada a ordem e os padrões fixos da estrutura da torre. Na fotografia feita por Moholy, no entanto, a grade projeta sombras sobre as crianças, que confundem a geometria dos padrões do metal. Em Rodchenko, o guarda aponta para o centro do triângulo formado pela estrutura, ele está como que fazendo parte ou em harmonia com a estrutura, mas destacado dela, dando a impressão de ser ainda soberano sobre esta estrutura. Já em Moholy, uma das crianças coloca seu rosto no centro do círculo formado pela grade, mas a grade está entre ela e o fotógrafo, dando a impressão de aprisioná-la, ou ao menos interpor-se de modo a irremediavelmente distanciá-la do fotógrafo. O rosto da outra criança tampouco é visível.

Também é possível uma contraposição entre a **Img. 4.35** e a **Img. 4.39**, a primeira de Moholy e a segunda do artista russo. Aqui Rodchenko mostra uma das imagens da série dos

³³⁴ Ver HAUS, Andreas. *Moholy-Nagy: Photographs and Photograms*. New York: Pantheon Books, 1980.

Pátios, estes locais que estão no meio do caminho entre espaços públicos e privados, mas que são espaços de socialização entre os moradores de Moscou. Nesta imagem, em meio à neve do inverno russo, o pátio retratado é apenas povoado pelas sombras das árvores, que se alongam sobre as ruas. Na imagem de Moholy-Nagy, também feita no inverno com a presença da neve, o ângulo oblíquo a partir do qual a câmera foi posicionada acaba por transformá-la em uma obra abstrata, em pura geometria, com elementos não apenas deslocados para a obtenção de um estranhamento, mas praticamente indiscerníveis.

Há na **Img. 4.39** ainda um prenúncio da presença mais próxima de pessoas nas imagens, que, partindo ou não das críticas que Rodchenko sofreu por parte de Brik em *Da Pintura à Fotografia*³³⁵, ele passou a adotar nas fotografias a partir de 1928, culminando com *Preparando-se para passeata*, que mostra tanto pessoas diminuídas, ao fundo da imagem, preparando-se efetivamente para uma passeata, quanto pessoas em primeiro e segundo planos, dentro de suas varandas, realizando atividades cotidianas. Tanto esta fotografia, quanto a **Img. 4.39**, e todas as demais desta série dos *Pátios*, mostram, como já foi ressaltado, imagens da cidade com um diferencial das anteriores, pois elas são desta vez realizadas a partir dos prédios, olhando para fora, para a rua. É um movimento inverso ao do conjunto de imagens do prédio da rua Miasnitskaia, por exemplo. Aqui, é a cidade como espaço de sociabilidade e como espaço de desenvolvimento, de modernidade, que é fotografado. Sem, no entanto, deixar de fora elementos cotidianos. Eles são, porém, retratados por meio de um olhar que busca quebrar a sensação de familiaridade e de obviedade. Isto é feito pela grande geometrização do olhar, que serve também para que o espaço se torne racional, bem como racionalizado, compreendido, apropriado pelo fotógrafo.

Nas fotografias realizadas até 1928, não há a presença de pessoas, excetuando-se a **Imagem 4.39 e a 4.6**, que mostram uma única pessoa, bem pequena e sem destaque. Nas imagens feitas a partir de 1928, até 1930 – as **Imgs. 4.8, 4.9 e 4.10** – sempre trazem grupos de pessoas, e grupos envolvidos em uma atividade em comum, ao ar livre, na rua, espaço coletivo. Não há, porém, uma individualidade ou uma característica subjetiva qualquer; são massas que, apesar de ganharem espaço e forma destacados, fundamentais dentro da composição, têm o

³³⁵ Ver parte 1 deste Capítulo.

mesmo peso estético na composição do que as manchas da rua e as sombras das árvores e dos prédios nas outras imagens, em que não há pessoas. As linhas formadas por estas pessoas, no entanto, são muito mais ordenadas e bem traçadas. Têm uma geometria também racionalizada, indiscutivelmente não fazem parte da natureza, cujas formas são caóticas ou pelo menos desordenadas. Tal geometria possui uma coerência com a necessidade de fuga da arte tradicional burguesa em busca de uma nova ordenação do mundo, que deveria ser reconstruído por meio de novos preceitos, preceitos políticos revolucionários.

4.

Ao contrário de Moholy-Nagy, Rodchenko e muitos de seus colegas da vanguarda russa pretenderam abandonar todo tipo de passado artístico e dar início a um novo homem, uma nova arte e um novo mundo. No entanto, a utopia do marco-zero, bem como a do *Novo Homem Soviético* cobraram seu tributo meses depois da realização da série dos pátios por Rodchenko. A consolidação da política do Partido Comunista baseada nos Planos Quinquenais, e a consolidação do poder de Stálin dentro da vida das massas da União Soviética, declarou o fim do período de experimentação na busca da construção do novo mundo, e passou a determinar os rumos da arte e da utopia muito de perto.

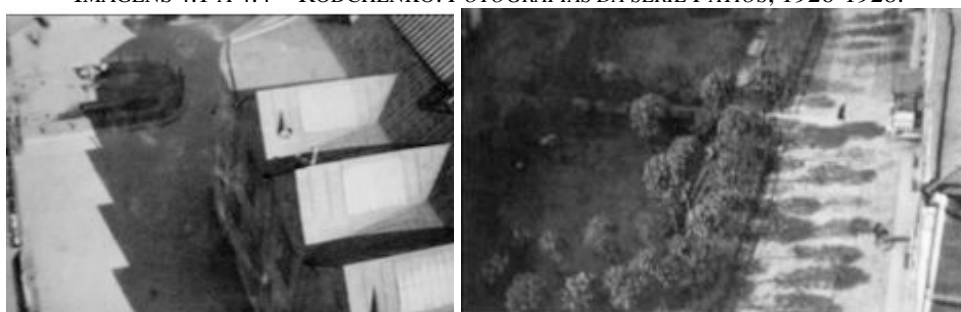
O LEF havia encerrado suas atividades juntamente com a revista *Novyi Lef* no final de 1928, em meio às discussões acaloradas e às acusações de formalismo – entendido à época como concessão ao ideário burguês da *arte pela arte* – relativas à fotografia de Rodchenko. Neste mesmo ano ele passou a fazer parte do grupo Outubro, para onde migraram muitos dos membros do LEF. Em 1931, porém, o cerco aos artistas que mantinham-se afastados da estética realista adotada sob o nome de realismo socialista começava a apertar, e as mesmas acusações foram novamente levantadas contra o artista, desta vez ainda mais virulentas, e culminaram com uma unânime e pública expulsão, determinada pelos demais membros do grupo. Não obstante tais medidas, reflexo dos últimos momentos de uma vanguarda ameaçada, em abril de 1931 o Partido Comunista emitiu o Decreto sobre a Reconstrução das Organizações Literárias e Artísticas, que dissolveu imediatamente todos os grupos de arte oficiais, incluindo o Grupo

Outubro. Na prática estava instaurada a supremacia do realismo socialista, e a virtual impossibilidade do desenvolvimento de qualquer outra tendência estética.

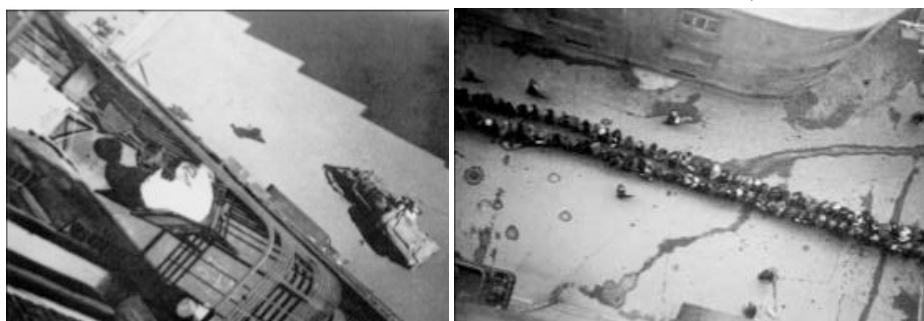
A série terminada em 1930, mesmo ano do encerramento das atividades da VKhUTEMAS, representou, portanto, o fim de um ciclo dentro da vida de Rodchenko e da arte russa de vanguarda.



IMAGENS 4.1 A 4.4 – RODCHENKO. *FOTOGRAFIAS DA SÉRIE PÁTIOS*, 1926-1928.



IMAGENS 4.5 E 4.6 – RODCHENKO. *FOTOGRAFIAS DA SÉRIE PÁTIOS*, 1926-1928.



IMAGENS 4.7 E 4.8 – RODCHENKO. *PÁTIO DA VKHUTEMAS*, DA SÉRIE *PÁTIOS*, 1928-1930.



IMAGEM 4.9 – RODCHENKO. *PREPARANDO-SE PARA PASSEATA*, DA SÉRIE *PÁTIOS*, 1928-1930.

IMAGEM 4.10 – RODCHENKO. *À PASSEATA*, DA SÉRIE *PÁTIOS*, 1928-1930.

IMAGENS 4.11 E 4.12 – RODCHENKO. *PÁTIO DA VKHUTEMAS*, DA SÉRIE *PÁTIOS*, 1926-1928.

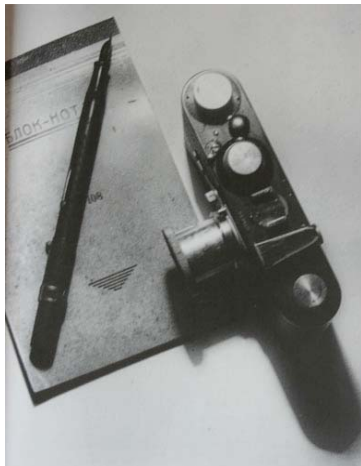


IMAGEM 4.13 – RODCHENKO. *NATUREZA MORTA COM LEICA*, 1929.



IMAGEM 4.14 – RODCHENKO. *AO TELEFONE*, 1928.



IMAGEM 4.15 – RODCHENKO. *DA SÉRIE JORNAL*, 1928.



IMAGENS 4.16 A 4.18 – RODCHENKO. *DA SÉRIE JORNAL*, 1928.



IMAGENS 4.19 A 4.21 – RODCHENKO. *DA SÉRIE JORNAL*, 1928.

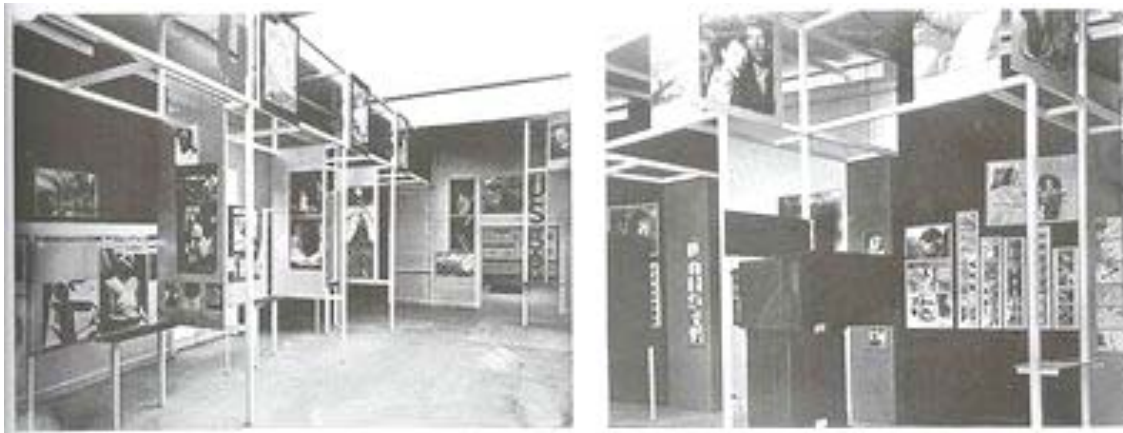


IMAGEM 4.22 –
PÁGINA DE
SOVETSKO
E FOTO
Nº4, 1928.

IMAGEM 4.23 – EL LISSITZKI.
CAPA DE VESHCH N°3, 1922.

IMAGEM 4.24 – EL LISSITZKI.
CAPA DE MERTZ N°s8 E 9,
1924.





4.25 – FOTÓGRAFO DESCONHECIDO. *PAVILHÃO RUSSO DA EXPOSIÇÃO FILM UND FOTO, 1929.*

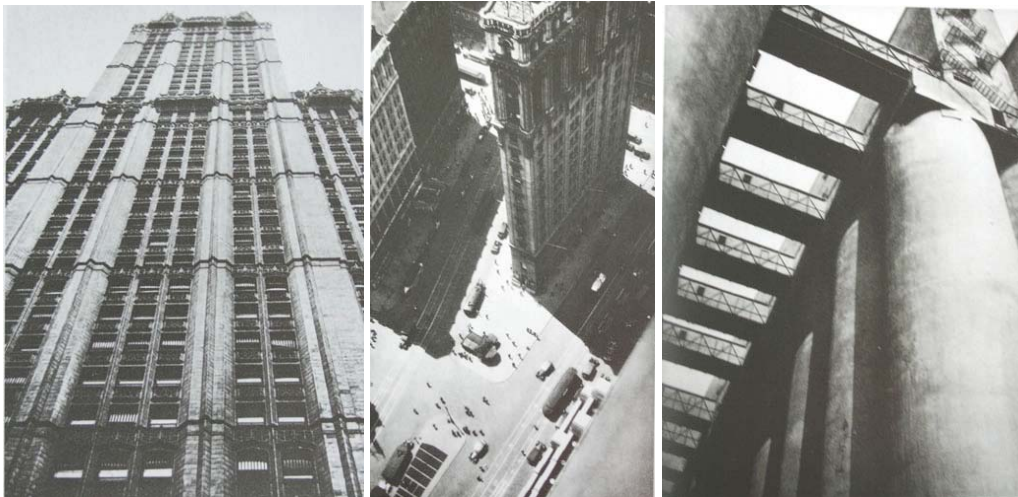


IMAGEM 4.26 – KNUD LONBERG-HOLM. *O PRÉDIO WOOLWORTH, NOVA YORK, C.1924.*

IMAGEM 4.27 – “MEIN CHEF – ARCHITEKT KARWEIK”. *TIMES SQUARE, NOVA YORK, 1924.*

IMAGEM 4.28 – ERICH MENDELSON. *CHICAGO, 1924.*

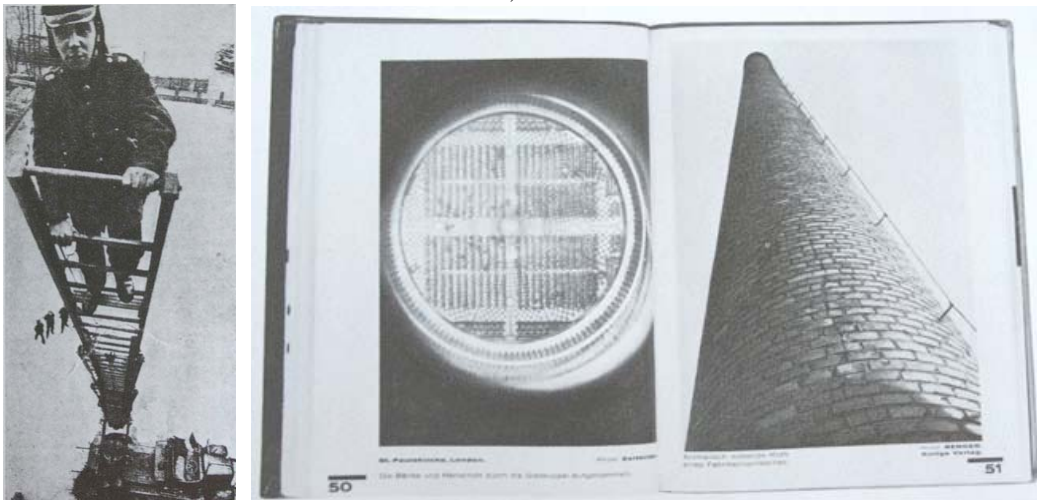


IMAGEM 4.29 – FOTÓGRAFO DESCONHECIDO. *PERTENCENTE AO REVARKHIV DE RODCHENKO. S/D.*

IMAGEM 4.30 – LÁZSLÓ MOHOLY-NAGY. *PÁGINA DO LIVRO MALEREI, PHOTOGRAPHIE, FILM, 1925.*



IMAGEM 4.31 – ALBERT RENGER-PATZSCH. *TIGELAS ESMALTADAS*, c.1930.

IMAGEM 4.32 – ALBERT RENGER-PATZSCH. *FORNALHAS, HERRENWICK*, 1927.

IMAGEM 4.33 – RODCHENKO. *COLUNAS DO MUSEU DA REVOLUÇÃO*, 1926.

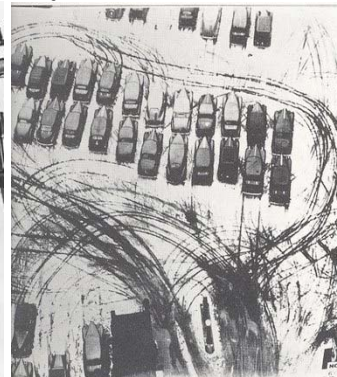
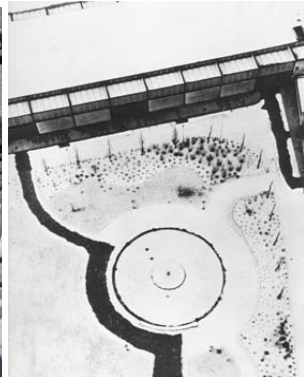


IMAGEM 4.34 – LASZLÓ MOHOLY-NAGY. *GAROTOS ATRÁS DE GRADE DE FERRO*, S/D.

IMAGEM 4.35 – LASZLÓ MOHOLY-NAGY. *VISTA DA TORRE DE RÁDIO DE BERLIN*, 1928.

IMAGEM 4.36 – LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY. *ESTACIONAMENTO NO INVERNO, CHICAGO*, 1938.

IMAGEM 4.37 - LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY. *MOBILIDADE LINEAR*, DESENHO, 1938.

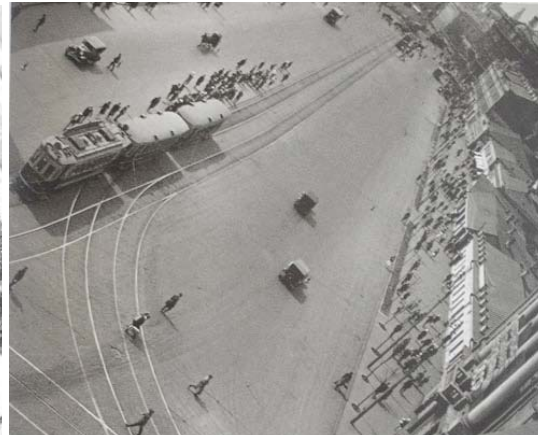


IMAGEM 4.38 – RODCHENKO. *GUARDA NA TORRE SHUKOV*, 1929.

IMAGEM 4.39 – RODCHENKO. *DA SÉRIE PÁTIOS*, 1926-1928.

IMAGEM 4.40 – RODCHENKO. *RUA OKHOTNYI*, 1932.



IMAGEM 4.41 – RODCHENKO. *PREPARANDO-SE PARA PASSEATA*, 1928-1930.

IMAGEM 4.42 – LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY. *PRIMAVERA*, 1928.

CONCLUSÃO

Este estudo centrou-se em um período relativamente curto dentro da vida de um homem. Na vida de Aleksandr Rodchenko este período foi suficiente para que se construísse uma importante passagem da história da fotografia. Estudá-lo e transmitir este estudo, no entanto, se tornou um exercício difícil, uma vez que tantas pessoas e tantos acontecimentos se sobrepuseram nestes seis anos, de 1924 a 1930. Optou-se por ir, a cada capítulo, ampliando um pouco mais o espectro da análise, como em uma espiral. Correu-se o risco da redundância. E, passado o percurso dos quatro capítulos desta dissertação, ainda assim a conclusão não deixa de ser um pouco o seu ponto de partida: existiu uma ligação eloqüente e deliberada entre arte e política dentro das fotografias de Aleksandr Rodchenko.

Consciente de que ele e seus contemporâneos estavam fazendo parte da construção de um dos episódios mais marcantes da história recente, Rodchenko escolheu a câmera fotográfica, não para tentar inscrever as imagens que realizou dentro do prestigioso mundo da arte, mas, ao contrário, para alcançar com mais rapidez o futuro, que tornava necessário o rompimento com todo tipo de tradição.

Steve Edwards afirmou que

Medium-specificity in photography always runs the risk of crossing over into a celebration of technology and a mechanization of the self. One of the most significant differences between Soviet and German photographic work is located in the distinct contexts for this poetics of technology. The Soviet attempt to build socialism in a war-ravaged economy required industrial modernization. In this context, the machine fantasies of the avant-garde coincided, for a while, with a utopian political project. In Germany, in contrast, a modernizing intelligentsia assumed the role of advance guard for a technocratic culture. A fine line divides Rodchenko's work from that of Moholy-Nagy; often the real division was located in the culture that received the work rather than in the work's inherent qualities. Fixed meanings do not really adhere to artistic forms; rather, the meanings or values produced by artworks are generated from the use of forms in particular contexts. Strangely enough, those critics who charged Rodchenko with "formalism" can be seen to have been more formalist than Rodchenko himself. His pictures did formally resemble those of German

photographers (and vice versa), but the significance attached to these forms depended on the politics and poetics of technology at work in two very different societies.³³⁶

A fotografia aérea permitiu uma visão completamente nova do mundo, com a eliminação da perspectiva e a transformação das formas, tomadas de um ponto de vista inédito até então. Do mesmo modo, o surgimento dos arranha-céus, como os fotografados por Mendelsohn nos Estados Unidos, elevou o olhar das pessoas, e obrigou os fotógrafos que desejavam retratá-los a erguer suas câmeras, ao mesmo tempo em que forneceu um recurso sobre o qual o fotógrafo pôde colocar-se para voltar sua câmera para baixo e produzir imagens a partir daí. Ao elevar ou baixar este olhar, os grandes prédios modernos também criaram pontos de vista inéditos, com perspectivas igualmente novas, muitas vezes eliminando a linha do horizonte do campo de visão.

Assim, os recursos técnicos do mundo moderno, do mundo da máquina e da técnica, ao mesmo tempo que criaram pontos de vista inéditos até então, também possibilitaram aos fotógrafos modernos as transformações do campo visual e da visualidade que eles trouxeram à vida dos homens com sua arte.

Para Rodchenko, somando-se a estas profundas transformações espaciais, havia a também profunda transformação iniciada com a revolução de outubro. Muitos termos espaciais são utilizados cotidianamente na política, em forma de metáfora. Alguns exemplos são *perspectiva*, *posição*, *linha*, além de *vanguarda* e do próprio termo *revolução*, que tem origem na movimentação dos astros. Na arte de Rodchenko, no entanto, estes termos não foram usados como metáforas, mas como parte de uma fazer artístico que não pode ser dissociado de uma prática social e um comprometimento político. Deste modo, como afirmou Victor Burgin, uma imagem poderia sim trazer uma perspectiva reacionária, burguesa, ou então uma perspectiva revolucionária³³⁷. Uma determinada forma geométrica poderia sim conter toda uma teoria política, e sua utilização nas imagens era, assim, uma práxis política.

³³⁶ EDWARDS, Steve. 'Profane Illumination': *Photography and Photomontage in the USSR and Germany*, in EDWARDS, S., WOOD, P. *op. cit.*, p. 413.

³³⁷ Burgin afirmou: "Spatial metaphors abound in the everyday discourse of politics: 'perspective', 'position', 'line', and so on. For Rodchenko, however, it is *not* a metaphor to speak of 'reactionary perspective', nor do the leftists' detractors differ from them in this: for example, what *Proletarskoe Foto* objects to in Langman's image of a combine-harvester dwarfed by a wheat-stalk is an error of 'proportion' in which the political is inseparable from the scalar. The complaint against Langman may be seen as arising from a reading which has its roots in that convention

A política e a poética do aparato e da técnica em jogo nas fotografias de Rodchenko, que ofereceram uma constante negociação de significados com os seus observadores, foi engendrada a partir da constância de certos elementos formais fundamentais das imagens. É justamente esta constância que permite que enxerguemos a presença de uma eloquência nas fotografias do artista russo. Fotografias estas que não se omitiram de tomar partido e veicular discurso. Que chamam nosso olhar, mas que também nos olham e nos indagam.

Como Edwards afirmou, significados fixos não se aderem nas formas das obras de arte, elas necessitam de um sujeito que as interprete por meio de suas próprias referências culturais. As características formais das fotografias de Rodchenko passaram ao largo dos significados revolucionários pretendidos pelo artista junto aos seus contemporâneos. No entanto, não apenas ele as considerava uma práxis política revolucionária, mas também críticos, acadêmicos e interessados no assunto, aceitam hoje em dia sem restrições, e endossam, a existência de uma união entre arte e política nas fotografias do russo. O que o permitiu acreditar que suas imagens eram revolucionárias? Olhando para ele de onde nos encontramos agora, podemos perceber que, assim como a fotografia está acorrentada a um passado, mas que é uma idealização do futuro – de como o passado será visto no futuro – também Rodchenko projetava-se a si mesmo no futuro: ele era o grande Novo Homem Soviético, ele era o futuro encarnado. Um futuro, porém, em que o homem era o senhor da máquina, e não o oposto.

Em vários momentos as idéias de Rodchenko nos levam a inseri-lo no âmbito do que chamamos de *moderno*. Em seus escritos, no entanto, esta palavra não existe. A palavra que ele mais usa para designar o tempo e o espaço revolucionários em que se inscrevem suas imagens pautadas no estranhamento é *contemporâneo*. Contemporâneo que, no entanto, já é o futuro. Como seus slogans haviam anunciado em 1921:

A CONSTRUCTIVE LIFE IS THE ART OF THE *FUTURE*.

ART which has not entered life will be numbered and handed over to the archaeological museum of ANTIQUITY. ...

of Russian icon painting (and of Western ‘primitive’ traditions) according to which the relative importance of depicted figures is expressed in terms of their relative sizes; the claims of the leftists, however, more particularly concern that which they hold to be *unprecedented* in visual art: the *look* given by the camera.” BURGIN, V. *op. cit.* In BURGIN, V. *Op. cit.*, p. 186-187.

THE FUTURE doesn't build monasteries for the ROMAN PRIESTS, PROPHETS
and HOLY FOOLS of art. ...
WORK for LIFE and not for PALACES, TEMPLES, CEMETERIES, and
MUSEUMS.
Work in the midst of *everyone*, for *everyone*, and *with everyone*.
DOWN with monasteries, institutes, ateliers, studios, offices, and islands.³³⁸

Foi partir deste futuro utópico, do rompimento com uma tradição de estúdios, institutos e ateliês, onde a arte vivia isolada e em contemplação, que Rodchenko pôde contribuir para a construção de uma linguagem própria para a fotografia, cujo léxico por ele estabelecido faz parte do dicionário visual deste meio ainda em nossos dias.

De dentro da utopia, ele intuiu que, parodiando Wittgenstein, o conteúdo e a forma são uma e a mesma coisa³³⁹, que a estética *é* política, que suas opções formais são opções de ação no mundo. Depois da década de 1920, com a contribuição de Rodchenko e de muitos de seus colegas, a fotografia ganhou um estatuto próprio e uma linguagem elaborada a partir de suas próprias possibilidades visuais; mas também ganhou uma responsabilidade frente ao mundo. Ela nunca mais foi a mesma.

³³⁸ RODCHENKO, A. *Slogans*. in LAVRENTIEV, A. (org). *op. cit.*, pp. 142-143.

³³⁹ Para Wittgenstein, em seu *Tractatus*, de 1921, “ética e estética são uma e a mesma coisa”. Ver VALCÁRCEL, Amelia. *Ética Contra Estética*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FONTES DAS IMAGENS:

ADES, Dawn. *Photomontage*: 1.21, 1.22, 1.27.

ADES, Dawn. (org). *The 20th-Century Poster. Design of the Avant-Garde*: 1.37, 1.38.

BANN, Stephen (org). *The Tradition of Constructivism*: 2.32.

BECKS-MALORNY, Ulrike. *Wassili Kandinski, Em Busca da Abstração 1866-1944*: 1.5, 1.7, 1.8, 1.11, 1.20.

DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah, (orgs). *Alexander Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography*: 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.10, 1.16, 1.17, 1.18, 1.19, 1.22, 1.23, 1.24, 1.25, 1.26, 1.28, 1.29, 1.30, 1.31, 1.32, 1.33, 1.35, 1.36, 1.41; 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7, 2.8, 2.9, 2.17, 2.18, 2.22, 2.23, 2.24, 2.25, 2.26, 2.27, 2.28, 2.29, 2.30, 2.31; 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7, 3.8, 3.9, 3.12, 3.14, 3.23, 3.24, 3.25, 3.26, 3.27, 3.28, 3.29, 3.30, 3.31, 3.34, 3.35, 3.36, 3.39, 3.40; 4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.5, 4.6, 4.7, 4.8, 4.9, 4.10, 4.11, 4.12, 4.22, 4.29, 4.30, 4.33, 4.38, 4.39, 4.41.

EDWARDS, Steve e WORD, Paul (orgs). *Art of the Avant-Gardes*: 2.39; 3.11; 4.31.

ELWALL, Robert. *Building With Light. The International History of Architectural Photography*: 3.11, 4.28, 4.32.

FOSTER, Hal *et al.* *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*: 2.40, 4.24.

FRIZOT, Michel (org). *The New History of Photography*: 2.7, 2.8, 2.10, 2.11, 2.12, 2.13, 2.14, 2.15, 2.16, 2.38; 4.34.

GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in Art Art - 1863-1922*: 1.9, 1.15.

The Great Utopia: the Russian and Soviet avant-garde, 1915-1932: Guggenheim Museum, 1992: 1.6; 2.41, 2.42.

HAUS, Andreas. *Moholy-Nagy: Photographs and Photograms*: 4.36, 4.37.

HELLER, Steven. *Mertz to Emigre and Beyond: Progressive Magazine Design of the Twentieth Century*: 2.19, 2.20, 2.21.

KHAN-MAGOMEDOV, Selin O. *Rodchenko: The Complete Work*. London: Thames and Hudson, 1986: 2.33 a 2.37.

KIAER, Christina. *Imagine no Possessions. The socialist objects of Russian Constructivism*. Cambridge: MIT Press, 2005: 3.32, 3.33.

LAVRENTIEV, Aleksandr N. (org). *Aleksandr Rodchenko, Experiments for the Future*: 1.43.

LODDER, Christina. *Russian Constructivism*: 1.12, 1.13, 1.14, 1.34.

MARGOLIN, Victor. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*: 4.34, 4.35, 4.42.

ROBINSON, Cervin, HERSCHMAN, Joel. *Architecture Transformed. A History of the Photography Buildings From 1839 to the Present*: 4.26, 4.27.

TUPITSYN, Margarita. *Aleksandr Rodchenko, a nova Moscovo*: Schirmer/Mosel, 1998: 3.10; 4.40.

TUPITSYN, Margarita. *The Soviet Photograph, 1924-1937*: 3.16, 3.17, 3.18, 3.19, 3.20, 3.21, 3.22; 4.13, 4.14, 4.15, 4.16, 4.17, 4.18, 4.19, 4.20, 4.21.

VERTOV, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*: 1.39, 1.42, 1.44; 3.13, 3.15.

<http://www.mhs.mb.ca/docs/features/manitoba3d/index.shtml>: 1.40.

<http://www.learning.north.londonmet.ac.uk/epoc/slideshw.htm>: 3.25.

<http://www.schillerinstitute.org/newspanish/InstitutoSchiller/Arte/DaVinciRevolCientif.html>: 3.37, 3.38.

<http://arts.guardian.co.uk/pictures/image/0,-1160329454625,00.html>: 4.23.

<http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/03/as-vanguardas-russas.html>: 4.25.

BIBLIOGRAFIA

SÉRIE DOCUMENTAL

BARR Jr., Alfred. *La Definición del Arte Moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

_____. *Russian Diary*. October 7 (winter 1978).

BECKS-MALORNY, Ulrike. *Wassili Kandinski, Em Busca da Abstração 1866-1944*. Köln: Taschen, 1995.

BOWLT, John E (org). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. London: Thames & Hudson, 1988.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de, SCHNAIDERMAN, Boris (orgs). *Poesia Russa Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CHIPP, H. B. (org). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EMÍLIA, Gergoette (org). *Os Futuristas Russos*. Lisboa: Arcádia, 1973.

FONTCUBERTA, Joan. *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

JAKOBSON, ROMAN. *O Futurismo*. Tradução de GONÇALVES, Sonia Regina Martins para *Roman Jakobson e a geração que esbanjou os seus poetas*. Dissertação de Mestrado – FFLCH-USP.

KHAN-MAGOMEDOV, Selin O. *Rodchenko: The Complete Work*. London: Thames and Hudson, 1986.

_____. *Vhutemas: Moscou, 1920-1930*. Paris: Reagrd, 1990.

LAVRENTIEV, Aleksandr N. (org). *Aleksandr Rodchenko, Experiments for the Future*. New York: Museum of Modern Art, 2005.

_____. *Rodchenko: Photography – 1924-1954*. Köln: Köneman, 1995.

LAWTON, Anna, EAGLE, Herbert (orgs). *Words in Revolution: Russian Futurist Manifestoes 1912-1928*. Washington: New Academia Publishing, 2004.

LÊNIN, V. I. *Escritos Sobre la Literatura y el Arte*. Selección y prólogo de Jean Fréville. Barcelona: Ediciones Península, 1975.

MOHOLY-NAGY, Lázsló. *Painting, Photography, Film*. Cambridge: MIT Press, 1969

PASTERNAK, Boris. *O Doutor Jivago*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958

PHILLIPS, Christopher (org). *Photography in the Modern Era*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

RODTCHENKO, A. Introdução por Brigitte Hermann. *Alexandre Rodtchenko, Écrits Complets*. Paris: Philippe Sers, 1988.

_____. *Alexandre Rodtchenko*. Introdução por Serge Lemoine. Paris: Centre National de la Photographie, 1986.

SCHNAIDERMAN, Boris (org). *A Poética de Maiakóvski Através de sua Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHNAIDERMAN, Boris, CAMPOS, Haroldo e Augusto de (orgs). *Maiakovski, Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VERTOV, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADES, Dawn. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1976.

_____. (org). *The 20th-Century Poster. Design of the Avant-Garde*. Abeville Press: New York, 1984.

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

BANN, Stephen (org). *The Tradition of Constructivism*. New York: Viking Press, 1974.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara, notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O Óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp. 12-13.

- BAROOSHIAN, Vahan D. *Russian Cubo-Futurism 1910-1930, A Study in Avant-Gardism*. The Hague: Mouton, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *Rua de Mão Única – Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BOLTON, Richard (org). *The Contest of Meaning*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- BOWLT, John E. *Life Painting and Light Painting: Photography and the early Russian avant-garde*. History of Photography, vol. 24, nº4, winter 2000.
- BOWLT, John E., MATICH, Olga (orgs). *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- BROWN, Edward J. *The Formalist Contribution*. Russian Review vol. 33, nº 3 (jul. 1974).
- BUCHLOH, Benjamin H. D. *From Faktura to Factography*. October 30 (winter 1984).
- BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe – the passing of mass utopia in East and West*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- _____. *The City as Dreamworld and Catastrophe*. October 73 (summer 1995).
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- BURGIN, Victor (org). *Thinking Photography*. London: Macmillan Press, 1982.
- COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- CRIMP, Douglas. *The Art of Exhibition*. October 30 (winter 1984).
- DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah (orgs). *Alexander Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography*. New York: Museum of Modern Art, 2002.
- DICKERMAN, Leah. *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness*. Tese de doutoramento em filosofia defendida na Universidade de Columbia, 1997.

- _____. *Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography*. October 93 (summer 2000).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- EDWARDS, Steve e WORD, Paul (orgs). *Art of the Avant-Gardes*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- EGBERT, Donald Drew. *El Arte en la Teoria Marxista y en la Practica Sovietica*. Barcelona: Tusquets Editor, 1973.
- _____. *The Idea of Avant-garde in Arts and in Politics*. The American Historical Review, vol. 73, nº 2 (dec 1967).
- ELWALL, Robert. *Building With Light. The International History of Architectural Photography*. London and New York: Merrel, 2004.
- ERLICH, Victor. *Russian Formalism: History, Doctrine*. Paris: Mouton, 1969.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- _____. *Entre Arte e Propaganda: Fotografia e Fotomontagem na Vanguarda Soviética*. Anais do Museu Paulista nº 1, vol. 13, jan-jul. 2005.
- FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FOSTER, Hal *et al.* *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames and Hudson, 2004.
- FOSTER, Stephen C. *Hans Richter: Activism, Modernism, and the Avant-garde*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRIZOT, Michel (org). *The New History of Photography*. Köln: Köneman, 1998.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira, nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GLEASON, A., KENEZ, P., STITES, R. (orgs). *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

GOMBRICH, Ernst H. *Meditações Sobre um Cavalinho de Pau*. São Paulo: Edusp, 1999.

Gráfica Utópica: Arte Gráfica Russa, 1904-1942. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. Catálogo de exposição.

GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in Art Art - 1863-1922*. London: Thames and Hudson, 1986.

The Great Utopia: the Russian and Soviet avant-garde, 1915-1932. Catálogo de exposição. New York: Guggenheim Museum, 1992.

HAMERMAN, Nora. *Leonardo da Vinci y la Revolución Científica de las Artes Visuales del Renacimiento*. Revista Benegueli, edição eletrônica. Acesso em 15/06/2008. <http://www.schillerinstitute.org/newspanish/InstitutoSchiller/Arte/DaVinciRevolCientif.html>.

HAUS, Andreas. *Moholy-Nagy: Photographs and Photograms*. New York: Pantheon Books, 1980.

HELLER, Steven. *Mertz to Emigre and Beyond: Progressive Magazine Design of the Twentieth Century*. London, New York: Phaidon, 2003.

HUGUES, Robert. *The Shock of the New*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

KHAN-MAGOMEDOV, Selin O. *Rodchenko: The Complete Work*. London: Thames and Hudson, 1986.

_____. *Pioneers of Soviet Architecture*. New York: Rizzoli, 1987.

_____. *Vhutemas: Moscou, 1920-1930*. Paris: Regard, 1990.

KIAER, Christina. *Imagine no Possessions. The socialist objects of Russian Constructivism*. Cambridge: MIT Press, 2005.

_____. *Rodchenko in Paris*. October 75, (winter 1996).

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LAWTON, Anna, EAGLE, Herbert (orgs). *Words in Revolution: Russian Futurist Manifestoes 1912-1928*. Washington: New Academia Publishing, 2004.

- LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- _____. *Kino-fot and Rodchenko's Move into Photography*. History of Photography, vol. 24, nº4, winter 2000.
- MARGOLIN, Victor. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: University Of Chicago Press, 1998.
- MISSELBECK Reinhold *et. al.* *Fotografia do Século XX, Museu Ludwig de Colônia*. Lisboa: Taschen, 2005.
- MOHOLY-NAGY, László. *Painting, Photography, Film*. Cambridge: MIT Press, 1969
- NADRA, F. *O Novo Homem Soviético*. Moscou: Edições Progresso, 1983.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: Bulfinch Press/ MoMA, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- PHILLIPS, Christopher (org). *Photography in the Modern Era*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROBINSON, Cervin, HERSCHMAN, Joel. *Architecture Transformed. A History of the Photography Buildings From 1839 to the Present*. Cambridge and London: MIT Press, 1988.
- SCHNAIDERMAN, Boris (org). *A Poética de Maiakóvski Através de sua Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SHELDON, Richard. *Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender*. Slavic Review vol. 34, nº 1 (mar. 1975).
- STEINER, Peter. *Russian Formalism: a metapoetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- SUBIRATIS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo: Nobel, 1986.
- TAGG, John. *El Peso de la Representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005
- TEITELBAUM, Matthew (org). *Montage and Modern Life*. Cambridge: MIT Press, 1992.

TUPITSYN, Margarita. *Aleksandr Rodchenko, a nova Moscovo*. Catálogo de exposição. Lisboa: Schirmer/Mosel, 1998.

_____. *Beyond Formalism: The Function of the Soviet Photograph: 1924-1937*. Tese de doutoramento defendida na Universidade da Cidade de Nova York em 1996.

_____. *The Soviet Photograph, 1924-1937*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

VALCÁRCEL, Amelia. *Ética Contra Estética*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SITES

<http://www.antiqubook.com/boox/booksy/01689R.shtml>

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm

<http://www.mhs.mb.ca/docs/features/manitoba3d/index.shtml>

<http://www.learning.north.londonmet.ac.uk/epoc/slideshw.htm>

<http://www.schillerinstitute.org/newspanish/InstitutoSchiller/Arte/DaVinciRevolCientif.html>

<http://arts.guardian.co.uk/pictures/image/0,-1160329454625,00.html>

<http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/03/as-vanguardas-russas.html>



Rodchenko, no prédio da rua Miasnitskaia.